

العدد السابع والعشرون بعد المائة

عَمَّان

مجلة ثقافية شهرية





للطالبة: هilda الحياوي

Hilda Hary 2006

عندما يكون الانتاج الثقافي " فانها عن الهابة "

فكر

كانت البداية، يطلب المعلم من الطلاب كتابة موضوع إنشاء يصفون فيه رحلة مدرسية يقومون بها بصحبة المعلمين. كان الهدف التعرف على المقدرة الذهنية لدى الطلبة في اختزان ما شاهدوه وإمكانية التعبير عن ذلك، في وصف الجبال التي تسلقوا إليها والرياح الذي كان يضيئ على المكان سحراً أخذاً والنباتات التي كانت تتدفق من بين الصخور.

في مرحلة لاحقة تطورت الفكرة لمعرفة قدرات الطلبة في وصف الحالة الاجتماعية التي شكلت في حياتهم المحطات المهمة، تحريضاً إيجابياً أو معوقات سلبية. وكان الهدف أيضاً الاقتراب من فهم ردود الفعل لديهم إن كانت ستحفرهم للصمود والثبات أو اليأس والنكوص... وكانت النتائج في الحالتين تشكل لدى المعلمين مرتكزات مهمة في رسم خارطة واضحة المعالم تمكنهم من استخلاص العبر والدروس لوضع تصوراتهم الضرورية لإنجاح العملية التعليمية.

قصص بذلك القول أنه في غياب هذه العلاقة بين الطالب والمكان، وبين الطالب وحركة المجتمع التي تفرض إيقاعها على تفكيره وتشكل وعيه لفهم مدلولاتها وأسبابها ومسبباتها وانعكاساتها، سلبية كانت أم إيجابية، فمعنى ذلك أننا نؤسس لحالة من الفراغ تحول بين الطالب وبين الاشتباك والتفاعل مع المكان وخصوصه، وهو ما يقود إلى حالة من الانكفاء عند حدود "كَلِّ الحرف" كما يقولون في تراثنا الشعبي، أي الأمية الجغرافية بكافة أشكالها.

ومن هنا يمكننا فهم أسباب النجاحات الباهرة التي حققها كُتَّاب بارزون على صعيد الأجناس الأدبية، رواية وقصة وشعرًا وفناً تشكيلياً وصلاً مسرحياً. ذلك أن منجزهم على هذه الأصعدة كان يكتسب أهمية في قدرتهم الفائقة على الإصغاء لحركة المجتمع والاقتراب أكثر فأكثر من شرائحه المختلفة لرصد اهتماماتهم وطموحاتهم ومشكلاتهم الاقتصادية والاجتماعية، وشكل الحوارات التي كانت تدور بينهم والقضايا المطروحة ومدى أهميتها، وما إذا كانت تنحصر في مسائل ذاتية ومحدودة أم تتجاوز ذلك إلى مسائل ذات أبعاد وطنية وقومية وعالمية.

إن انشغال هؤلاء الكُتَّاب على هذا النحو من الإدراك العالي والفهم العميق ينبع من إيمانهم بأن نجاح أي منجز ثقافي على صعيد تلك الأجناس التي ذكرت لا يتم في غياب فهم جدلية هذه العلاقة بين الكاتب والمكان وحركة المجتمع من حوله، بخلاف من تنصير الشهرة اهتماماته أولاً وأخيراً وعلى حساب المنجز الذي أهدر وقته في كتابته دون أي اعتبار للقيمة الأدبية التي ينبغي أن تشكل هاجسه الأول والأخير.

وللتأكيد على صحة ما ذهبنا إليه آنفاً، فإن الأعمال الأدبية التي لا تزال حديث الطلقات الأدبية والمهتمين بالشأن الثقافي والقراء حتى اليوم، رغم مرور قرون على صنوبرها، هي تلك التي استطاعت أن تضع بين يدي القارئ صورة بانورامية شديدة الوضوح، فكلم سينمائي وثلاثي يورخ بالصوت والصورة معركة عسكرية أو مباراة رياضية أو إنجازاً علمياً كالذي شاهدناه لدى صعود الإنسان إلى القمر...!

أما أولئك الذين يفرضون العزلة على أنفسهم بين جدران مغلقة لكتابة تصوصهم الأدبية، فإنهم يحكمون على هذا الإنتاج ليس بالإهمال فحسب بل وبالإستخفاف به كجهد فائض عن الحاجة.

● رئيس التحرير



الكتاب الأول: يوميات
لبنان كـ... من المشرق

78

صفحة الرواية في إكمال الأمن...
إكمال الرواية في إكمال الأمن...



36

أمن شاعر... من الرواية في
في الرواية في الأمن...



14

إحسان عباس
الناقد المعلم



4

حوار مع الروائي العراقي
عبد الرحمن مجيد الربيعي

المحتويات

١	الافتتاحية	٣٦	أمين شاعر	١	إحسان عباس
٢	الفهرس	٤٤	التاج والخنجر والجسد	٢	الناقد المعلم
٤	حوار مع الروائي عبد الرحمن الربيعي	٤٧	كاريكاتير	٣	الناقد المعلم
١٢	إحسان عباس الناقد المعلم	٤٨	البناء عندكم فأسافر فيكم	٤	الناقد المعلم
١٧	لاهضة العرب وثقافة الغتيال الذات	٥٣	مساحة للتأمل والحرام البين	٥	الناقد المعلم
١٨	الشعرية والتواصل البصري	٥٤	هيو كتر	٦	الناقد المعلم
٢٧	نقوش حوار اتباع الدين الواحد	٥٧	رؤى أسئلة	٧	الناقد المعلم
٢٨	تناسخ الواقع والجاز في البنية الترددية	٥٨	سأقود الأسماك إلى الصحراء/ شعر	٨	الناقد المعلم
٣٥	مجرد سؤالات السيرة والطفولة	٦٢	قصائد/ شعر	٩	الناقد المعلم

كانون الثاني / ٢٠٠٦

تصديق عن

أمانة عمان الكبرى

127

AMMAN

ليس التحرير المسؤول

عبد الله حمدان

هيئة التحرير الاستشارية

د. ابراهيم خليل

ليلى الأطرش

جريس سماوي

يحيى القيسي

موفق ملكاوي

المراسلات

باسم رئيس تحرير مجلة عمان

أمانة عمان الكبرى

ص.ب (١٣٢) تلخافس ٤٦٢٨٧١٠

هاتف ٤٦٣٥٠٨٣

الموقع الالكتروني: www.ammanclty.gov.jo

البريد الالكتروني: e-mail: amman_mg@yahoo.com

رقم الايداع لدى دائرة المكتبة الوطنية

(٨٣٣/٢٠٠٢ د)

سكرتيرة التحرير التنفيذية

ترمين أبو رصاص

للصميم / الاخراج والرسوم

كفاح فاضل آل شبيب

ملاحظة

- ترسل الموضوعات مطبوعة ولا تقبل إلا النسخة الاصلية.
- مراعاة أن لا تكون المادة قد نشرت سابقاً، وأن تقبل المجلة أية مادة من أي كاتب يتضح أنه أرسل مادة سبق نشرها.
- لا تعاد التصوص لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر.

92

اصدارات



80

السقوط للمفبرج
الألماني هيرش شبيغل



- | | | |
|----|--------------------------|------------------|
| ٦٤ | لو اقرأ التفاح/ شعر | خالد أبو حميدة |
| ٦٦ | طفولة/ شعر | د. مقداد رحيم |
| ٦٧ | حرف آخر/الماء/ شعر | أحمد الخطيب |
| ٦٨ | الخب في العبارة | مصطفى الكيلاني |
| ٦٩ | مراثي الوهم | الحبيب السالح |
| ٧٨ | صناعة الرواية | د. سعد الدين خضر |
| ٨٠ | فيلم الشهر | يحيى القيسي |
| ٨٤ | القباس المتأقفة النقدية | د. محمد خرماس |
| ٩٢ | إصدارات جديدة | د. أحمد النعيمي |
| ٩٦ | الأخيرة الذهبية والكتابة | غازي النبية |

ذلك ما لم يشرب قهوته ويعلن سيارته
ويمزق جريدته.

بعد مدة تقطعت ذاكرته كأنها خرج بها
من نفق مظلم، وأندفع سبيل الذكريات

يفيض على ورق المكتب النشبي.

تقطعت بعد مدة أني نسيت تشنيل

سلة الكلام الإلكترونيّة، عجلت بفتحها

وأنهمر حكي جديد مع السومري الذي

قال يوماً: "لقد تنقوست حتى أنني لا

أعرف ماذا سيحصل لي لو أنني تركت

تونس يوماً". يبدو أن تونس قد التصفت

به كـ"الوشم" بظاهر يده وكأنها خطّت

قندراً... خلطوها لطلول خطوطها للمرض

رغم تحليته الكثير في سماعات عديدة

لم يرض بغيرها "وكراً".

ربّما كانت أمامه "أنهار" كثيرة لكي

يقذف فيها زورقه لكنه لم يرض بديلاً

لدجلة غير "مجرة" الأخضر.

هو بلا شك المبدع العراقي التونسي

المتعدد عبد الرحمن مجيد الربيعي

صاحب عشرات المؤلفات القصصية

والروائي والشعرية والنقدية التي قال

فيها الناقد الغربي عبد الفتاح

الحجوري: "كتابة إبداعية يمتح سردها

من تأمل عميق للواقع والراهن والتاريخ

والأسطورة وكتابة نقدية صارمة وبقية

ودكية في الآن ذاته، كتابة صحفية

وتعليقات رصينة حول راهن فعلنا

الثقافي...". بينما قالت عنه غادة السمان

"أحب في الربيعي... ابتعاذه عن

التحول اللفظي العروبي مع تطبيقيه

حوار مع الروائي العراقي

عبد الرحمن مجيد الربيعي

لم أترك مسكوتاً

عنه أو حملنا إلّا وكتبته

حواره: كمال الرياحي

تصديق: "عندما قرأت للربيعي أحسست أنني اقرأ لأستاذ في كتابة القصة" نجيب محفوظ.



لذلك في معطفه الأخضر

وفي شبيهة الجميل وراء

مكتبته بمجلة الحياة الثقافية

يجلس مقلّباً كتباً متنوعة تأتيه

من كل صوب لتقدّيمها أو للنظر

فيها أو لإجازتها..... على يمينه

تطلّ أكوام من المجلة تنظر

توزيعاً أو ضيفاً شرفاً يطلبها إلى

بيت الطاعة / القراءة.

مستغرقاً في تقليب أحلامه بين ورق

مصقول وآخر رخيص، بين أسفار

عظيمة وأخرى سخيقة كحال كل قارئ

نهم، كان يسود قلباً ككل الكتاب

صباحاً، لعلها عادة تونسية أصيلة،

فالـتونسي يكاد يحمل على وجهه

صباحاً عبارة "مقلّ للإصلاح" ويدوم



الحياة، ثم تعرّفت على المرحوم المطوي الذي اشتغل سفيراً لتونس ببغداد والتقيت به بشكل عابر عبر الصحف العراقية التي كانت تنشر نصوصه، كنت صغيراً آنذاك، طالباً في معهد الفنون الجميلة.

وفي سنة ١٩٧٠ تعرّفت بشكل أعمق على الأدب التونسي عندما وصل الروائي والناقد محمد صالح الجابري ليدرس في بغداد فكان واسطتي للتعرّف على الأسماء الجديدة في الأدب التونسي في القصة القصيرة وفي الشعر. وروبط لي صلة بنادي القصة وصار يحمل لي بعض المؤلفات وبعض النصوص غير المنشورة هاوياً بنشرها في مجلة 'آفلام' التي كنت أشرف عليها. وتولّقت هذه العلاقة بتونس في زيارتي لها سنة ١٩٧٢ والتقيت بتلك الأسماء التي كنت أقرأ لها

والقارئ الافتراضي ورواية المنفى والمقدس والمنش في الأدب وعن الرسم وروايات الكتابة الأوتوبوغرافية.

◆ لتبدأ حواراً مع رحلة العمر من بغداد إلى بيروت إلى تونس ثم العودة إلى بغداد فالعودة إلى تونس والاستقرار بها. لماذا نحررت في تونس واحتلتك؟

- قلت في أكثر من مرّة إيجابية عن سؤال مماثل متعلق بالمدن: إن المدن كائنات من الممكن أن تحبّ من النظرة الأولى وأنا أؤمن بالنظرة الأولى في العشق، إنك إذا أحببت مدينة فإنها ستظل تسكنك أينما ذهبت.

عرفت تونس للمرة الأولى سنة ١٩٧٢ عندما زرتها في مؤتمر الأدباء العرب الذي عقد للمرة الأولى في بلد مغربي، ما زلت أذكر وصولي إليها عصراً وفجائتي تلك السماء الصافية والخضرة عندما وصلت المطار فالتقيت فعلاً أن تونس اسم على مسمّى كما يقال. أحسست بشيء داخلي يخبرني أنّ هذه المدينة أن تمزّج في حياتي عابرة وإنّما لي فيها مواعيد أخرى قادمة، لا أستطيع أن أفسّر لك ذلك الإحساس وماهو منهبعه. ومن الغريب أن لي الإحساس ذاته تجاه بعض الناس فحنّ أن أراهم أتوجّس منهم ويستغرب بعض الأصدقاء عندما يسألون عن كتابتي عبراتي مشلاً. ويسألونني عن أخبائهم ورغم أنّه يعيش في نفس المدينة، أقول لهم إنّي لا أعرفه، أعرفه أسماً لكنّي لم أتحدّث معه. وكنت كتبت يوماً عن ناقد رحل إلى جوار ربّه واستغرب البعض أنني لم أتحدّث معه مرة واحدة ولم نتبادل حتى التحية.

هكذا، أنا مسكون بشيء من الحسند ونادراً ما يكذب هذا الحسند أو يخون... ولكن المصاحف وحدها لا تكفي في كمال الحلال...

- فعلاً المصاحف لا تكفي وحدها أيضاً والأحداث قد تضلّ فعلها، فقد حصّ انسان شخصاً ما ليكن كل واحد منهما في طريقه ولا يتسنّى لتلك العلاقة أن تنمو بشكل طبيعي.

◆ لنعود إلى زيارتك الأولى إلى تونس...

- ما حصل أنني بعد تلك الزيارة التي مطّنتها إلى أسبوع إضافي تعرّفت أنشاه على عسند من الأدباء لم أكن أعرفهم رغم أني ارتبطت بتونس مبكراً ككل الأدباء العرب الذين لا يعرفون من تونس إلا الشباب وتتغنى بقصيدته إرادة

وحبها لوجه، ثم عدت إلى بغداد لكن علاقتي تواصلت بنادي القصة وبعض الأدباء في تونس، وفي سنة ١٩٧٦ عدت إلى تونس لأقيم فيها شهرين على حساب اليونسكو وأقيمت في المركز الثقافي التونسي الذي كان يديره، وقت ذلك، المرحوم الطاهر قبيقة ثم دعيت سنة ١٩٧٧ لأساهم في ندوة عن الكتابة الأدبية عند الأدباء العرب الشبان نظمها نادي القصة بالنادي الثقافي بالحمّات. تحوّكت سنة ١٩٧٨ إلى بيروت للعمل في إدارة المركز الثقافي العراقي وبيروت صاحبة فضّل عليّ، مثلي مثل كثير من الأدباء العرب، بسبب مجلّتها ودور نشرها، وأذكر أن أول نصّ قصصي نشر خارج العراق كان في مجلة الآداب وأول قصيدة نشر نشرت لي خارج العراق نشرت لي في مجلة شعر. كان ذلك سنة ١٩٦٢.

وتوقّفت علاقتي في بيروت بالوسط الثقافي، خاصة أنني كنت كاتلاً اجتماعياً أحبّ الصداقات وأحبّ أن أغنيها. وبحكم هذه الهواية ورغم أنّها كانت تحت وطأة الحرب الأهلية فإنّ الشاعرة فيها لم تتوقّف. كانت دائماً المجلّات الجديدة والكتب الجديدة تأتيها من بيروت، بقيت هناك حتى سنة ١٩٨٠ وفي إحدى زياراتي لبغداد قيل لي: بعد ثلاث سنوات الجديدة والكتب الجديدة تأتيها من المناطق في بيروت، وبيروت كانت من المناطق الخطرة آنذاك كما تعلم، بإمكانك أن تختار مكاناً آخر تتحوّل إليه لتعمل فيه، وعرضت عليّ ثلاث عواصم: أنقرة وروما وتونس فقلت له دون تردّد ودون تفكير تونس وهكذا أصدر الأمر وحملت حقائبتي لأغادر بيروت في اتجاه تونس.

◆ ألا ترى في هذا القرار شيئاً من الغريبة، ففي وقت كان الكاتب العربي وإلى الآن - يغالز العواصم الأوروبية ترفض انت هذه العواصم وتفضّل عاصمة عربية صغيرة والمغرب العربي؟

- أنا أقول دائماً إنني كاتب عربي. لفتي العربية وقرأتني عرب ولذلك لم أطمح يوماً ولم أضع في حسابي أن استقرّ بعاصمة أوروبية. صحيح أحبّ زيارة تلك المدن ولكن لا أحبّ الإقامة فيها، وأنت تعرف أن اختلاطات الوضع العراقي منذ الثمانينات إلى اليوم أقرض شيئاً من السهولة في إقامة الكاتب العراقي بتلك العواصم. لكنّي مع ذلك لم أفكر في أوروبا، فحسني عندما صادرت العراق سنة ١٩٨٩ كان المخطط الذي وضعت فيه ذهني والذي ربّته مع الآخرة

الروايات العراقية عبد الرحمن حبيب الرزيق



الشعر؟

- لا أبدأ، إننا لسنا في زمن جنس أدبي محدّد ولست مع الذين يقولون أن الزمن زمن الرواية. إننا في زمن الشعر وفي زمن الرواية وزمن النقد وزمن النصّ المختوح وزمن المقال السياسيّ والمقال الأدبي، إن صمود أيّ جنس أدبي لا يكون على حساب جنس أدبيّ آخر.

كيف نؤكد هذا الرأي؟

- في فترة الخمسينات عندما ظهر رواد الشعر الحديث (البياتي والصابي ونازك الملائكة وصلاح عبد الصبور، عبد المعطي حجازي وأدونيس و خليل الحاوي) لم يمنع ظهور هذه الأسماء الشعرية أسماء ساردة أخرى كثيرة كتوفيق يوسف عواد في لبنان وسهيل إدريس ويوسف حبش والأشقر وجيب محفوظ ويوسف الشاروني وإدوارد الخياط...

إن الرواية العربية بدأت ترفض نفسها بشكل واضح وصريح حتّى أن البعض بدأ يردّد عبارة "الرواية ديوان العرب" رغم أن هناك روايات لا تتساوى شيئاً وليست ديواناً لشئ. إنّما كل الأمر متمثّل في تراكم الإنتاج وازدياد عدد الروائيين إلى جانب أنه وقع تحوّل كبير في العقلية والذائقة الأدبية فأصبحت عبارة "روائي" تفرّج بعد أن كان في الستينات لقب الشاعر يستحوذ على كل الإغراء، لأنه كان يوحي بالحلم والرومنسية فكان الكثيرون يحملون بحمل بلقب شاعر و هذا التحول في الذائقة وفي مكانة لقب روائي لا يعني أنه كلما صدرت كتب تحمل عبارة "رواية" تمثّل فعلاً إبداعاً روائياً، ولا تعني هذه المكانة الجديدة للرواية انهيار الشعر فليس مصادفة أن يكون معرض الكتاب الأخير مبهروت ديوان محمود درويش الأخير هو أكثر الكتب مبيعاً يليه ديوان أدونيس الجديد، وما زالت قصائد سعدي يوسف الأخيرة، التي ينشرها في القدس العربي، رغم أنني اختلف معه في بعض الأمور، رائعة جداً وصقوفة القول أنه هناك مساحة كبيرة للإبداع رواية كانت أم شعراً أم قصة قصيرة، هذا الجنس الأدبي المظلم الآن رغم أنه الجنس المصنّب والذي ظهرت فيه أسماء كبيرة لا يمكن أن تهجر ذاكرتنا، فعندما قرأنا "العشاق الخمسة" ليوسف الشاروني بهرنا بها وعندما سمعنا بحلوه بلهداد ركضنا باحثين عن ذلك الرجل الذي كتب تلك النصصيص القصصية ومن الصدف أن توطدت علاقتي به منذ ذلك الوقت إلى يومنا



عبد الرحمن مجيد الربيعي

ولبنان والمغرب وتونس، وبعض التجارب في مصر، يتداخل الشعر والسرد في كتاباتي واشتغل على النص السريدي بروح الشاعر ولا تهم أنني أكتب المقال الأدبي والمقال السياسي وأنا في كل هذا لا أجزئ الكاتب لأنه بالنتيجة واحد.

قرأت مرة ردّاً ليوسف إدريس على سؤال وجهه له حول تحوّل إلى كاتب مقال (في جريدة الأهرام كما تعلم) قال: أنه يفعل هذا لأنه يريد أن يوصل أفكاره إلى أكبر عدد ممكن من القراء، وعلياً أن نقرّ دائماً بأن الأدب للخصية سواء كان رواية أم شعراً، فمثلاً يمكن أن تمام أسمية شعرية لشاعر فيحضرها مائة شخص لكن عندما يعرض ديوانه للبيع لا يبيع منه أكثر من عشر نسخ.

هل تعني إننا لم تعد في زمن

من الصعب على الكاتب أن يجزئ نفسه، أنا كلّ ومتكامل. بين قوسين، ربما غير متكامل، بدأت كتابة الشعر مبكراً حتّى أنني كنت أكتب القصيدة العمودية لكنّها تجارب أولية اقتربت بالمراهقة ولم تكن تجارب ناضجة

الفلسطينيين أن أتّى لأقيم في تونس وجئت فعلاً بعد أن سافمت في ندوة أقيمت في طرابلس بمناسبة الذكرى الثالثة لاستشهاد المرحوم أبو جهاد. تصوّلت من هناك إلى تونس وصعدت مشرفاً على مجلة عمّال فلسطين، وبعد اتفاق أوسلو، غادرت المنظمة بمكاتها وبقيت أنا في تونس.

كما وثق صلاتي بالمكان أوثباصلي بتونسية وإنجابي منها ابني سومر وهكذا مرّت السنوات حتّى الآن، ستّ عشرة سنة أو أكثر إقامة في هذه المدينة وكنتني لم أقم بها إلا بضعة شهور.

محبها بك دائماً، لنمرّ إلى سؤال آخر ادخل في الكتابة والإبداع، في هذا الزمن المصنّف بـ"زمن المحلّة"، سالت، وزعم لجاحالك في كتابة الرواية تحنّ إلى رأس الأجناس القديمة، الشعر، هل القصيدة عندهك لسمعة فشلت أن تكون رواية؟

- من الصعب على الكاتب أن يجزئ نفسه، أنا كلّ ومتكامل، بين قوسين، ربّما غير متكامل، بدأت كتابة الشعر مبكراً حتّى أنني كنت أكتب القصيدة العمودية لكنّها تجارب أولية اقتربت بالمراهقة ولم تكن تجارب ناضجة، وعندما تعرّفت على قصيدة النثر عن طريق مجلة "شعر" وعندما وصلت الأعداد الأولى من المجلة إلى مدينة الناصرة فوجئت بأنّه يمكن كتابة الشعر بدون تلك القافية وتلك الضوابط الكلاسيكية التي وضعت ليستقيم شكل القصيدة القديمة فيمكنني أن أكتب ما أريد مع الالتزام الكامل بالقة، أنا مقلّ في كتابة الشعر ولكن الشعر موجود في أصصاتي السريديّة، حتّى أن الشاعر المعروف محمد عبد القادر الجنابي عندما أصدر كتاباً عن شعراء الستينات في العراق وقصيدة النشر بالذات وكان عنوانه "انفرادات في الشعر العراقي" أخذ مقاطع من قصّة لي اسمها "السيف والسيفينة" من مجموعة تحمل الاسم نفسه (1977) ووضعها بوصفها قصيدة، وكذلك صديقي الناقد حاتم المصكر الذي رأى في أعمالي القصصية كثيراً من الشعرية الذي قد يتجاوز ما نقرأه في القصائد التي تنشر اليوم. أقول دائماً: لا بدّ من الشعر حتّى في الكتابة السريديّة، وتسلّتي النصوص التي تقوم على شعرية اللغة، وهي مسألة لم ينجح فيها إلا عدد قليل من الروائيين والقصاصين العرب وخاصة في سوريا

الرواية العراقية في العصر الحديث



فتحي غانم عملاق آخر من عمالقة الرواية العربية ترجمت أعماله إلى الانجليزية وعرف قبل نجيب محفوظ

بقصيدة اللش. فكثيرة هي الأسماء التي ركبت هذه الموجة عن جيل، فراحات كتبت أشياء لها علاقة لها بالشعرية ثم طبعتها على حسابها الخاص وخرجت بها إلى الناس تطالب بحقها في التغطية الإعلامية وإقامة الأمسيات الشعرية على نخب ما كتبت وما طبعتم لذلك لا تستغرب أن يتجه القارئ إلى نصوص من عرفهم من الكتاب والشعراء الذين آمن بهموميتهم، وأعرض عما يمرض من الأسماء الجديدة. أضرب لك مثالا عن طالبة اعترضتني في العاصمة التونسية قادمة من مدينة سوسة في رحلة قطار شاقة بحثا عن رواية أحلام مستغانمي كأمير سريز" التي سمعت بوصولها إلى إحدى مكتبات العاصمة، هذا القارئ هو الذي نبحت عنه.



هذا، حتى أنني في زيارتي الأخيرة إلى القاهرة أمضيت يوما كاملا في منيافته. فكان دودوا رغم متاعب السن التي بدأت تظهر عليه حتى أنه بدأ يسمتو بالمكاز. وكان سعيدا بأن هناك من يذكر دوره ويقدّر ما قدّمه. وكان في تلك الجلسة الأستاذ مبارك يبيع سلاله عن تفاصيل دقيقة رُشا أكثر دقة من أسلتي بحكم اختصاصه بصفتة أكاديميا (أستاذًا جامعيًا). أدوارد خراط أيضا كتب مجموعة قصصية عظيمة هي "حيطان عالية" ورغم أنني لست متحمسا لتجاربه اللاحقة، فإتني لا أنسى الدور التأسيسي لهذه المجموعة القصصية. ومن ينسى توفيق يوسف عواد الذي أخذ العمل الديبلوماسي فروايت "الرفيف" كتبها سنة ١٩٣٨. هذه الرواية يمكن وضعها في خانة أعظم الروايات العالمية، إلى جانب مجاميعه القصصية "الصبي الأعرج" و "قبض المصروف" و"مذكراتك دون أن نعلم كونه شاعرا.

من المألّف أن الاعلام يكرّس أسماء لا علاقة لها بالإبداع لأنّ هذه الأسماء لها زياتتها من الإسلاميين، فتحي غانم عملاق آخر من عمالقة الرواية العربية ترجمت أعماله إلى الانجليزية وعرف قبل نجيب محفوظ عندما ترجم وينس جونسون بنفس روايته "الرجل الذي فقد ظله".

صبري موسى أيضا صاحب رائدة "فساد الأمكنة" التي تساوي عشرين الروايات التي يقع الاستشهاد بها. وهذا ليس رأيي الشخصي فقط بل يشاركني فيه جملة من القراء والنقاد في مصر وخارجها لذلك نحن بحاجة إلى من يقرأ هذا التراكم الروائي الجديد ويتناوله بالنقد والفرقة بشيء من الجراءة ويقول فيها كلمة حق وصفيق. وكفى الأدب العربي هذه الجاهلات والأخوانيات الزائفة التي أوصلت أسماء لا تستحق أن تذكر أصلا إلى الواجهة وجعلت صبري موسى وفتحي غانم في الظل رغم أن فتحي غانم كان في إمكانه أن يجعل اسمه يتردّد كل يوم في عشرينات المقابلات، لأنه ترأس مديرا عاما ورئيس تحرير لعدد مؤسسات إعلامية مرموقة ولكنه مع ذلك لم يستغلّ هذا الموقع لأنّه كان كبيرا ويعلم أن إبداعه سيميل.

لنعد إلى الشخص هل يعني كلامك السابق أن حال الشعر بخير؟
- الوضع الذي يعيشه الشعر حساس في غياب ضوابط جامعة مانعة لا يسمى

♦ يرى بعضهم أنك فعلت في أن تكون رساما كبيرا لتلك نجحت في أن توظف هذه المهجة /الرسم/ في أعمالك الروائية والقصصية فأخفت بشكلك نفسك الروائي كما تشكلت اللوحة وترسم أبطال نصوصك بفرشاة رسام كبير.

هل تعتقد اليوم أن نصيحة الدكتور عبد المنعم تليمة بالتراجع عن دخول المعهد العالي للتذوق الفني بالقاهرة والتفرغ للإبداع الأدبي هي التي جعلتك روائيا كبيرا؟

- يعود اهتمامي بالرسم إلى الطفولة المبكرة ونحن لا ندخل المدارس الابتدائية إلا بعد أن ننهي دراستي للقرآن في إثراء نفسي يستوي بالمولي أو ما يسمى في تونس بالمؤدّب أو الشيخ في بلدان أخرى. وقد ساهمت فرائدي للقرآن في إثراء لغتي الأدبية وعلمنا دخلت المدرسة كنت أعرف الكتابة والقراءة مما أهّلتني لأكون من الصف الثالث أو الرابع. ولكن بحكم القانون كان لزاما علي أن أدخل الصف الأول ومن حسن حظي في تلك الفترة أنّه كان هناك نقص في عدد المدرّسين مما اضطرّ وزارة المعارف إلى الاستعانة بتخرجي المعهد الدينية ومؤلاّ معظمهم أبناء وعلمنا استعانت بهم الدولة ليكونوا مدرّسين بشرط أن يترعوا عليهم جلابيهم وعصائهم ويرتدوا الملابس المنسّبة فكان لهم الفضل في جنوب العراق وسيله خاصة في جيل كامل وكانوا يشجعون الموهوبين منا بجوائز تكون كتباً عادة إلى جانب التوجيهات والعناية بتنميه مواهبنا. ولا أنسى أستاذي المرحوم علي الشبيبي الذي كان من أسرة علم ودين في التجف الأشرف، لقد درّسني وجهني كثيرا وكان يمدّني بالقصص والروايات كي أطلعها وعندما وصلت إلى السنة السادسة الابتدائية عرفت سلامة موسى عن طريقه، وكان سلامة موسى - ولا يزال - معلما، انه يقرن الأدب بالعلم ويدعو إليه، وكنت في ذلك الوقت أرسم أيضا، كنت أذهب إلى الرسم وأساهم في المعارض بالمدرسة وفي لحظة صار يتازمني فنان الرسم والأدب وعندما تحوّلت إلى المدرسة المتوسطة بدأت علاماتي العلمية في النزول بشكل أصبح يخيفني مقارنة بدرجاتي في المواد الأدبية حتى أنني في اجتياز الامتحان المجازي، كانت أعرادي في المواد العلمية على الحافة وكنت منشأ تشددا كبيرا إلى معهد الفنون الجميلة ببغداد والذين سيقون في من

الروائع العراقية في القرنين العشرين والحادي والعشرين





الناصرية كانوا ثلاثة فقط: إسماعيل الترك وهو النحات والرسام المشهور والأخر لم يشتهر وأضنى حياته معلما ثم التحق بهم زميل ثالث لاكون أنا الرابع ونتيجة لنموغ إسماعيل الترك عيّن مدرّسا في بغداد ثم بحث به إلى إيطاليا لمواصلة دراسته أمّا نحن فكانوا يمتدّنا في فرع الفنون التشكيلية لتكون مدرّسي رسم... وكنت على ما أعتقد الرابع فكان أُمّامي التسلسل الأول بمعهد مهر الدين وهو الآن أحد أشهر الرسامين في العراق درس في بولندا وبعدة محمد راضي عبد الله ثم عبد الله الشيخ الذي ذهب في بعثة إلى بريطانيا اختصاصا بتصميم، ويبدو أنه أخذ الجنسية السودانية لأنه كان أصلا من الزبير التي كان على الحدود السودانية لذلك عاد إليها ولم يعد إلى العراق وهو الآن يقدّم كفنان سمودي، ليست مشكلة لأنه في النهاية فلان عربي، المشكلة أنه عندما درست الرسم على يد عملاقة في العراق وهي فرسمة لم تتجّل جاء بعدنا، درّسني جواد سليم أسطورة النحت العراقي وصاحب نصب الحرية والذي توفيّ دون العقد الرابع، درّسني هُدهد حسن أبو الفتح العمراكي ودرّسني إسماعيل الشيخ وعلّما صبري وهرج مزيو وأسماء أخرى وكنت سعيدا بأنّي تعرفت على هؤلاء وكنت أتابعهم أمام أصدقائي عندما أجود إلى الناصرية بأنّي التقيت بهؤلاء وأنّي أدرس الرسم على أيديهم.

هل كانت لك لمسوحات علمية فعلا؟ وهل كنت متمسكا بالعلمية؟

- كان بي هاجس أن أحمل شهادة جامعية عالية لأنّ الديبلوم لم يكن يحوّلني سوى للتدريس في المدارس الابتدائية. وبما أن هناك نقص في المدرّسين كان يبحث بنا إلى المدارس الثانوية والمتوسطة، وكان بعض الطلبة في نفس أعمارنا وأحيانا أكبر منا، وكنت قد درّست في مدرسة كان فيها جاسم الركابي أحد طلبتي وأصبح في وقت لاحق وزيرا للتعليم العالي... وفي إحدى زيارتي له جدّته هائلا: إنّ الزبيعي أستاذي ولكنّي كنت أكبر منه سنّا.

عندما فتحت أكاديمية الفنون الجميلة درست فيها الرسم وتحصّلت على الليسانس منها. داومت بعض الوقت، لكنني امتحلتا للتصحية الدكتور عبد المنعم تليّسة - كما ذكرت- الذي استغرب وجودي في المعهد بعد أن نشرت لي

تعرفت على كبار الرسامين من خلال أعمالهم التي كان يعرضها علينا الأستاذة ظلم أتعرف عليهم انطلاقا مما يكتب عنهم وقد عرفت فان كوخ وسلفادور دالي وبراند وغوغان

جملة من الروايات التي نقتت الأنظار، فقد نشرت "الوشم" و"الأنهار" والقمر والأسوار" فسألني عما إذا كنت أريد أن أكون أستاذًا جامعيًا أم روائيًا كبيرًا، عندها حملت حقائلي وعيدت إلى بغداد لتبدأ الرحلة الأخرى. ورغم أنه كان يمكنني أن أكون رسّامًا في مستوى معيّن غير أنني فضّلت الألب على الرسم وارتأيت أن يكون حاضرا في كتاباتي الإبداعية. وقد ذكرت في مناسبات عدّة أن من يجهل أنّي رسّام لا يستطيع قراءة رواياتي بشكل جيّد، هذاكرتي ذاكرة بصرية.

لقد تعرّفت على كبار الرسّامين من خلال أعمالهم التي كان يعرضها علينا الأستاذة ظلم أتعرف عليهم انطلاقا ممّا



يكتب عنهم وقد عرفت فان كوخ وسلفادور دالي وبيكاسو ورام براند و غوغان، ودهفتني أعمال دالي تحديدا إلى التفكير فلا تستغرب أن قلت لك أن أوّل مقالة كتبها بعد مقالاتي الأولى في رثاء أستاذي جواد سليم، كان فان كوخ أعظم الراشدين" وقد نشرها لي جبرا إبراهيم جبرا في مجلة "العاملون في النفط" التي كان يشرف عليها.

وأذكر أن ادوار زغبني نشر مقالا بعنوان "عراقي يقصّ علينا حول روايتي 'الأنهار' التي كان معظم شخصياتها طلبة بمعهد الفنون وكانت تجري بينهم حوارات معشقة حول الرسم ومسائل فنية دقيقة. فذكر الزغبني أن الزبيعي كان يكتب عن الرسّامين وفضائياتهم وهو أجسمهم وكأنه رسّام فهاقته الصديق الكاتب السوري المقيم بلبنان ياسين رفاعيسية وقال له: "لأنّ الزبيعي رسّام فعلا وأستاذ رسم، لم أوظف التحقيقات فقط في العملية السردية بل استهوّتي شخصيات الفنانين أيضا فادعنا تعرّث على رسّام في روايتي، خذ مثلا روايتي 'خطوط الطول خطوط العرض' ستجد ذلك الرسّام الذي اسميه الرسّام المتوحّد.

هل الأفكار الجديدة والقضايا المهمّة ليست مهمة لكتابة رواية جيّدة، فيمكن للرواية أن تكون رائعة دون أن تحسّل قضايا ومعاني كبيرة وبذيلة. مثل الفن لماذا فليس الفن تعبيراً عن شيء جميل كما تعلم إنما هو تعبير جميل عن شيء قد يكون قبيحا، ما رأيك؟

- صحيح. هناك شيء اسمه الحرفية، وتكتسب هذه الحرفية بالخبرة. خذ مثلا قضية ما تتفكّل تشغلنا: قضية فلسطين، كتب عنها أعمالا ولكن كم من هذه الأعمال وصل إلى أن يحوّل هذه القضية إلى وثيقة وجدانية عالية، هنا المشكلة. نبل القضية أو الموضوع النبيل الذي نكتب فيه مهما كان مهماً، إذا لم تتوفّر الأدوات الفنية لتسجيده وإيصاله فإنّ النصّ لا يمكن أن يحقق حضوره كمصنّ ابداعي. وكثيرة هي تلك الأعمال التي عمل بعضهم إلى النفي فيها لأنها كانت تعزّف على الوتر الأيديولوجي نفسه الذي كانت تعزّف على السلم. فاحتفل بنصوص لا خير فيها سوى اللوح بقضايا المرأة والصراع الطبقي وحقوق العمال... وهذا النوع من نصوص لم يجد مبرورا لقد أكلها النسيان... ومن ناحية أخرى كانت تهاجم



الكتاب داخل مدن البلد الواحد.

لندخل صالم الطقوس، يكتب البعض في المقامي العمومية، وبعضهم في الحالات ويكتب فراس واقفا، وكذا قد اعدنا ملفا كاملا للكتابة والطقوس نشر بصمان شاين تكتب ومتى تكتب؟ حذنا من طقوس التحبير. - ليست لي طقوس بالملنى التعارف عليه، لكن لدي بعض العادات منها زمني ومنها مكاني، أحيّد أن اكتب في الصباح الباكر، بحكم أنني استيقظ مبكرا ودائما أردت أنى كائن نهاري، أحب المقامي، تتفتح كل ما تتخذه ذاكرتي وتوئع عندما أكون في المقهى، وكثيرا ما أكرر عند مشاهدة مقهى جديد، هل يصلح للكتابة أم لا؟ كل ما كتبه منذ بداياتي، كان في

نصوصا أخرى بدافع ايدولوجي أيضا، فهو جمعت رواية "الوشم" لأن بطلها سلمي كما قيل لأنه حول المتواصل إلى منهار يشي باصحابه، ولم يضعوا في اعتبارهم الحدود والمقاييس الفنية والأدبية، كانوا يحاسبونني حساباً ايدولوجيا عسيرا، ثم جاءت بعدها كتابات ثنائية فتحها الناقد الكبير علي الراعي، الذي رأى أنني جئت بنوع جديد من البطولة؛ بطولة المهزوم، فيمكن للبطل أن يكون بطلا في هزيمته.

وقد سمعت العام الماضي عندما صدرت الطبعة الجديدة للوشم في المغرب ورايت بعض الكتابات التي كتبها عنها أدباء شبان وكانت الرواية قد صدرت قبل ثلاثين عاما، وهم يكتبون عنها كما لو كانت رواية حديثة كتبت الآن. هذا يعني أن نمّتي يعيش أقول هذا بلا أتعاء، هناك كثير من النصوص لا يمكن قراءتها الآن لأنها كتابات مقترنة بمرحلة وكأن كاتبها كان يبحث عن ضوء وقتي، وعندما ينتهي "شخص البطارية" يموت النعم، وحلم كل كاتب أن يكتب نمّا يستمر ويقرأ في أزمنة مختلفة قراءات مختلفة وروايات جديدة ويعتقها جديدة، استلقت رواية "عيون في العلم" التي نشرتها في مجموعة قصصية، ونشرتها منذ سنوات في كتاب مستقل بعد أن أعدت إليها بعض المقاطع التي كتبت حديثا منها عندما نشرتها في المرة الأولى مع جملة من القصص للناقد المغربي فريد زاهي وهو من جيل جاء بمدي وكنت أقصد أن أقدم العمل بعيني ناقد معاصر ومن جيل غير جبلي. وكانت بالفعل قراءته مختلفة عما قد يقرأ ناقد من جبلي أو من جيل سابق. أنا لا أفكر بالذي مضى بل أفكر بالآتي ودائما أحاول أن أبحث عن شرطي بين الشبان الجدد لأنهم هم الذين يعطونني المؤشر، هل نصوصي تتواصل أم لا تتواصل؟ هل مازال فيها رمق حياة أم أنها ماتت؟ وعلى كل كاتب أن يفكر هكذا حتى يتمكن أن يستدرك مواطن الخل في نصوصه وعلى الفشل الذي قد تعرفه بعض نصوصه في الوصول إلى القارئ وتعتبر عملية التلقي.

الحمد لله أعمالي في طبعاتها الرابعة والخامسة على الرغم من أن ما ينشر هنا لا يصل هناك وما ينشر هناك لا يصل هنا كما تعلم. وأحيانا لا يتقبل

المقاهي، كنت أكتب في مقهى التجار بمدينة الناصرية، حيث كان يقدم الشاي ويسمّي عندنا الشايخانة لا المقهى، وعلى طاولات متعنتة أحيانا ولتف عليها الذباب كنت أكتب نصوصي، كتبت في مقهى البلدية ببغداد الذي كان عشقا، نحن جيل المستعنيات الذين أتينا إلى العاصمة من شتى مدن العراق محمكين بالأحلام الأدبية. وكان مقهى واسع يحتمل كل أفلاننا وأورافنا... كما كنا نكتب في مقهى البرازيلية أو مقهى البرلان وهي مقاهي الأدباء المشهورة، أما في تونس فسابوح لك بمرّ أني أكتب في مقهى "شايينغ" مباحا وفي أيام الأحاد أكتب في مقهى "مقني" بالملز.

إذن هناك مقاه أحب أن أكتب فيها، ويسأل البعض منتقيا: كيف تكتب في المقهى؟ فاجيب: لقد اعتدت الأمر، للمقاهي لنتها الخامسة وسحرها الخاص.

«لا تؤثر عليك الأصوات والجو الحركي العام للمقهى؟
أبدا لا يبقى حاضرا في ذهني إلا ما في داخلي، أكون منعظا تماما لا أسمع ولا أرى إلا أصوات أعمالي والورقة أمان.

«تراكم كم من الروايات العراقية المكتوبة خارج العراق وسميت هذه النصوص، تجاوزا، بروايات المنفى، هل فشلت هذه الروايات خصوصية ما؟ وهل تقحم نفسك ضمن هذه الخانة الأدبية المنفى؟»

- لم أع في يوم من الأيام أنني كاتب منفى، على الرغم من أنني عندما غادرت العراق لم أعد إليه، وكان من أسباب خروجي اعتراض معين على ممارسة السلطة الحاكمة وعلاقتها بالادباء والمثقفين وطبيعة الكتابة التي يراد تعبئها: الكتابات المباشرة التي تشكل برواياتها للمفاسات الوطنية عصبية المديح السياسية أساسا، وزيّما كنت من بين قلة من الكتاب الذين ليست لهم كتابات من هذا النوع وأنا لا أوم من كتبوا لأنهم كانوا في بعض الأحيان مرفحين، لقد كنا نخط جولا بالمناسبات الرسمية ونختفي قبلها بأيام حتى لا نضج أنفسنا في مآزق الكتابة من هذه المناسبات، حتى أن شاعرا أصبح شهيرا لم ينشر ديوانا واحدا، وتحصل شعراء آخرون على سيارات ومبالغ مالية كبيرة عن قصيدة مديح كلاسيكية تافهة لا

سمعت العام الماضي
عندما صدرت الطبعة
الجديدة للوشم في
المغرب ورايت بعض
الكتابات التي كتبها
عنها أدباء شبان وكانت
الرواية قد صدرت قبل
ثلاثين عاما. وهم
يكتبون عنها كما لو
كانت رواية حديثة



الأنوار

قصصتي القصيرة يسألني عن آية ناصرية تتحدث؟

❖ تغيرت جغرافية المكان؟

تبدلت تماماً، لم يعد هناك شيء في مكانه، لدرجة أنني أنا نفسي، ابن الناصرية، عندما ذهبت أخيراً مرة لأودع والدي سنة ١٩٨٩ وهمست إليه أنني مفار وكن أعود في الفترة القريبة، عندما خرجت مع أخي الأصغر اتجول في الأماكن التي أحبيتها وبقيت في ذاكرتي، لم أجد منها شيئاً فكتبت قصة قصيرة ونشرتها في مفتتح مجموعتي "السوري" وعنوانها "هناك في تلك المدينة" في هذه القصة نقلت كل التخريب الذي حصل للمكان، كانت هاجمة.

❖ لجد الآ الباطات السوداء الشوارع المهتمة، الدكاكين المنهارة، النفوس الكئيبة والناس الذين شاخوا والذين ماتوا قبل الأوان، لذلك لا استغرب عندما يسألني الشباب عن أي ناصرية أتحدث ونفس السؤال يمكن أن يوجه إلى غالب طعمة فربما رحمه الله وقد قلت له في آخر لقاء جمعتي به في المغرب سنة ١٩٨٢: إنك كتبت بغداد التي كانت، وبغداد التي كتبت عنها فقدت كثيراً من ملامحها.

❖ لكن الروائي مهمته أن يعيد أحياء البيت أحياء، ويرمم المتصنع النيس كذلك؟

- نعم، الكثير من الروائيين يهدون بناء مدن الناكسة على الورق، هذه المدن التي لم تعد قائمة اليوم، وفي السيرة التي كتبها ونشرت بدار الآداب تحدثت فيها عن تلك المدينة في فترة الخمسينات عندما كتبت طفلاً إلى أن غادرتها سنة ١٩٥٧ وأنا ابن السابعة عشرة بتجاه بغداد لأدخل معهد الفنون الجميلة، وكتبت عنها بشكل تفصيلي ببغدادها وأناها...

❖ هل يمثل القمع مناخاً خصيباً تتحرك فيه النصوص الروائية اليوم؟

- القمع لا يحسدنا عليه أحد، كان قائماً ولا يزال وأمام القمع سترتجف نصوصنا قبل أن ترقى الورق. ولذلك نفكر ألف مرة كيف يمكن نشر ذلك النص الذي نعين بصده، وأتحدث هنا عن القمع المركب لا القمع السياسي فقط.

❖ ماذا تعني بالقمع المركب؟

- المبادئ والتقاليد والسلطة والدين، والقمع الذي في داخلنا: الرقيب الذاتي،



أخرى حتى أن الأمر يظهر كما لو كان عملاً متعمداً لقتل الذاكرة، وهذا الشيء عانيت منه شخصياً برغم أنني لا أدعي أنني كنت مسماراً للنظام الذي رحل بالشكل الذي لم ترد أن يذهب عن طريق قوى غزو خارجي، كذا نريد أن يكون تغييره على يد أبنائه وليس على يد قوى غريبة ومقاتلاتي عن هذه المسألة منشورة في منابر كثيرة.

عندما يقرأ شاب روايتي "عيون في الحلم" التي تدور أحداثها في الناصرية أو "القمع والأموار" أو "الوشم" وعدداً من

هناك كتاب استهوتهم

كلمة المنفى ورواية

المنفى وكل من خرج من

العراق يقول إنه يكتب

أدب المنفى، لا يهم، لكل

أن يضع الصفة التي

يراه لنفسه أو

لأعماله، أما أنا فلا

أكتب أدب منفى، أنا

أعيش بين أهلي

قيمة لها شيئاً، وكذلك الأمر مع روايات صدرت عن الحرب العراقية الإيرانية وضموها تحت عنوان "أدب الحرب". ويتداولها النقاد ووضموها لها الجوائز، كنت في منأى عن كل هذه الأمور. لا لتصنف في وطنيتي وإنما رفضت الكتابة الأتية والناستية. حتى أنني لم أنشر إلى اليوم الرواية التي كتبتها عن الحرب العراقية الإيرانية وهي رواية كبيرة حوالي ألف (١٠٠٠) صفحة ولا أعرف كيف أنشرها...

هناك كتاب استهوتهم كلمة المنفى ورواية المنفى وكل من خرج من العراق يقول إنه يكتب أدب المنفى، لا يهم، لكل أن يضع الصفة التي يراها لنفسه أو لأعماله، أما أنا فلا أكتب أدب منفى، أنا أعيش بين أهلي ولا أشعر أنني قد غادرت العراق لأنني أتكلم العربية وأعيش جزءاً عربياً وأصدقائي هم أصدقائي الذين عرفتهم من قبل ومن بعد. وأواصل مع كل الأحداث التي تحصل في العراق وخارجه.

هناك أعمال مثيرة ظهرت لروائيين من العراق بعضهم كان مدمروها قبل مغادرة بغداد وبعضهم عرفوا بعد مغادرتها وأعمال هؤلاء أعمال جيدة تستحق أن تدرس، مثل أعمال برهان الخليل، وهو من جبلي وسليم مطر وعلي ممدوح المقيم بفرنسا وشاكرا الانباري المقيم بسورية وابراهيم احمد الذي عاد إلى العراق: كتب رواية سميت بها كان عنوانها "أطفال سي أي إن" وكتبت عنها قراءة طويلة، فاضل العزاوي أيضاً... خلاصة لم أقرأ كل أعماله... ولا ننسى المعلم الأول وشيخ أديب المنفى غالب طعمة فرمان الذي كتب كل رواياته تقريباً في مناه الرسمى وقد أقام مدة في القاهرة وهي الصين بعض الوقت ثم روسيا التي أقام فيها إلى أن توفي، وقبله "ذو النون أيوب" وهو رائد أيضاً ومن المؤسسين للرواية والقصة العراقية وصاحب رواية "أبو هريرة وكوشكا" الشهيرة، نشرت هنا في تونس وقد كتبها وهو في الثمانين بغيانا

❖ مسا الذي يميز هذه النصوص الروائية؟

- تطغى على هذه النصوص نبرة الحنين إلى جانب أن أغلبها نصوص ذكورية، لذلك فهي لا تتفاعل مع النصفية-بريات التي طرأت على المكان... استبدال أسماء الشوارع وظهور

الرواية العراقية بعد الغزو العربي للعراق



الذي لا نستطيع أن نختاله أو نصفه
ويظن دائما يشاركنا الكتابة.

هل نجحت في التعامل معه؟ أم
أذلك بقيت أسيرا له يشاركك حبرك
وخيزلك؟

أقول لك، إنني بشكل أو بآخر
استطعت أن أنتزع نفسي إلى حد كبير
من هذا الخوف وأكتب ما أريد وأدأما
هناك متسع للنصوص التي أكتبها فتتشر
وقد تجد بعض نصوصي مقاومة في
بعض الدول العربية وليس من السلطة
والأجهزة الرسمية. هناك أناس
متطوعون يقرؤون ويكتبون رسائل إلى
أعلى السلطة وهناك من يذهب رأسا
ويرفع دعوى على الناشر والكتاب. فهذا
يكفر بذلك ويقول...

مثل حين حينر وعلاء الأسواني
أخيرا....

نعم وحصل ذلك مع عدد كبير من
الكتاب العرب رغم أن أعمالهم المتهمة
نشرتها جهات رسمية أصلا. فالجهة
الرسمية في هذه الحالة أصبحت أكثر
تفتحا من هذه الجهات الأخرى.

لقد سألني باحثة إيطالية كانت قد
ترجمت روايتي: هل يستقل الإنسان
عندكم لمجرد أنه مؤمن بفكر سياسي
معين دون أن يقوم بجريمة فأجبت: نعم،
وعندما تمرقوا جيدا على الوطن العربي
لم يعد الأمر يهمهم.

صدرت لك أخيرا سيرتك الذاتية
(البيديات) بمنوان أية حياة هي؟ عن
دارالآداب ماذا تقول عن هذه السيرة أو
التجربة؟

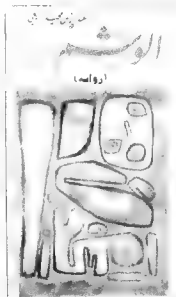
بعد نشر سيرتي الأدبية (من ذاكرة
تلك الأيام، جوانب من سيرة أدبية)
طالمني بعض الأصدقاء الذين كانوا لي
رفاق الرحلة منذ بداياتها بأن أكتب
سيرتي الذاتية وقد فات هؤلاء
الأصدقاء أن مشروع السيرة قد خُطط
له منذ سنوات ووضعت على صيغة
سؤال. (أية حياة هي؟) ويعد عنوان
شارح ثان هو (سيرة البيديات) ويعد
الاحتفاء النفسي والشرائي بمن ذاكرة
تلك الأيام، إضافة إلى "رغل" البعض
من الذين ورد ذكرهم فيه رغم محبتي
لهم وجدت أن عليّ أنجاز كتاب السيرة
الذاتية هذا.

كيف القدمت على هذا المشروع؟

كنت ممبأ بأحراج كبير أثناء الكتابة
وحتى قبلها فكتابة السيرة غير كتابية
نص مسرد من الممكن أن نمر من

**أنا محرر جدا حتى
بعد صدور الكتاب
ومازلت مترددا في
إرساله إلى العراق وإلى
أصدقائي الناصريين -
الذين تحدثت عنهم.
وجلهم ليسوا من
الأدباء بل من أبناء
الحياة. نسبة إلى
مدينة الناصرية.**

خلاله أشياء كثيرة عشناها وعرفناها،
كتابة السيرة تتطلب الإفصاح وتسمية
الأشياء بأسمائها. وأقول لك، إن في (
أية حياة هي؟) تفاصيل ومعلومات لم
تكتب كما أنها لن تكتب مادام الذين
عاشوها قد خافوا منها أو أن جلمهم قد
غابوا عن عالمنا. لا بل أن البعض كان
يرتجف لمجرد سماعه لبعض ما كان
يحصل فعلا في مجتمع مدينة الناصرية
الصغير جنوب العراق.
إلى أي حد يمكن التعميم ذلك
المحرر المسكوت عنه؟
- لم أترك مسكوتا عنه أو مغلنا،



دار الفنون للفنون والفرع

ويقدر ما أسعفتني الذاكرة، إلا وكنتبه
لأزج للتدوين والجنس والموت والطب
الضميمي والحياة في المدينة وكيف
تركبت سكتها ودنيا وظلتها. وكيف
سارت الحياة بالناس كما تحدثت عن
أسرتي وأقربائي توتها بصراحة نادرة.

كل هذه التفاصيل توتها يعني ذلك
الصبي الحالم والمراق مما الذي كانت
عيناها تظن أن بعيدا بل بعيدا جدا. وما
أنا في هذا البعيد، في الشمال الغربي
الإفريقي أدن سيرة تلك المدينة الأم
ومن عاش فيها وقد أصبح مجرد
مرآها أحد أكثر أحلامي أرقا لي
والحاجا عندما قرأ مخطوطتها د
سهيل ادريس مسأله دار الأدب
وناشرها بحث لي بفكس تحدث فيه
عنها حديث المتحف وطالمني بكتابة
أجزائها الأخرى.

وهكذا صدر (أية حياة هي؟) ولدي
دراسات مخطوطة كتبت عنه لأصدقاء
من النقاد الجادين وقد أخبرني أنهم
أرسلوها إلى مجلات معروفة لغرض
نشرها. وفي معرض الكتاب الأخير
توتس بيعت معظم النسخ التي وردت
من الكتاب وقامت بتوقيع التي بيعت
منها وصادف ذلك وجودي في جناح دار
الأدب عندما باءر المنوي بشرائها.
لا أصرف أصداء قراءتهم لها ولكن
ربما في المرض القادم سيسمعونني
أراهم.

أنا محرر جدا حتى بعد صدور
الكتاب ومازلت مترددا في إرساله إلى
العراق وإلى أصدقائي الناصريين -
الذين تحدثت عنهم. وجلهم ليسوا من
الأدباء بل من أبناء الحياة. نسبة إلى
مدينة الناصرية.

هناك نسخة واحدة فقط أعطيتها
للمصديق الروائي أحمد خلف الذي
التقيته في ندوة الرواية والتاريخ
بالقاهرة ولا أدري هل قرأها وحده؟ أم
شاركه في قراءتها آخرون؟
لا أدري كيف سيرق العراقيون هذه
السيرة وهم على ما هم عليه. وتهمهم
الكهرايا والماء الصالح للشرب والدواء
أكثر من قراءة سيرة كاتب يعيش بعيدا
عن نزيف الجرح رغم أن الجرح هو
جرحه أيضا.

* كاتب وناقد من تونس

الرواية العربية في القرن العشرين



ولا شك في أن ذلك من شأنه أن يعمق الرؤية النقدية ويثقف المنهج النقدي في الطريق إلى إنتاج هوية خاصة وأسلوب خاص، فقد كان لاهتمامه بالميراث بكل أشكاله، وسميه في ذلك إلى استخلاص الظواهر النقدية المشرقة والأصلية فيه، جعله ينهض بعملية تقويم التراث النقدي العربي القديم فضلاً عن دراسة النص العربي القديم برؤية نقدية جديدة.

وعمل من جهة أخرى على الاتصال بالمعرفة النقدية الحديثة والإفادة من منجزاتها في تطوير رؤيته ومنهجه، في إطار توكيد وتواصل البعد الأكاديمي للمنهج والهوية.

إن الناقد العربي إحسان عباس اجتهد في تقويم منهج نقدي عربي يستقصى منجز التراث العربي ويتواصل ويتفاعل مع المنهجيات النقدية الحديثة الواضحة بمعطياتها ورؤاها ومقترحاتها.

ويمكننا وصف الجهد النقدي المتميز لإحسان عباس بأنه «نقدي/ تعليمي»، فهو الناقد المعلم الذي فرج بين بحثه النقدي في مجال البحوث والدراسات والكتب النجزة، ودوره الأكاديمي بوصفه استاذاً جامعياً يقدم هذه المعرفة لطلابه في قاعات الدرس.

إلا أن هذا الجهد المتميز والقيم لم يتمسح عن منهج «عربي» جديد أو نظرية نقد «عربية» جديدة في هذا المجال بالرغم من الرؤى والتصورات والقيم النقدية المهمة التي يمكن القول إنها قدمت معرفة ولم تقدم منهجاً، فقد غلب الناقد عباس فلسفة الهوية على فلسفة المنهج.

الرؤية المنهجية والهوية النقدية

بين المؤرخ والمحقق

استطاع إحسان عباس أن يكون رؤية منهجية وهوية نقدية خاصة خارج المناخ النقدي الصبرف باليأسات الحرفية المعروفة، فاشتغاله في حقل التاريخ وتحقيق المخطوطات وقد انتقامها بمثابة شديدة ووعي نقدي عال قدم له ضمانات أكيدة، ورسخت معرفته النقدية، ورسخت ادواته المعرفية وطورتها، وضاصفت ادراكه لأهمية

إحسان عباس الناقد المعلم هوية المنهج ومنهج الهوية

د. فاطمة عبد الجبار *

الناقد إحسان عباس ظاهرة نقدية مهمة في مسيرة النقد العربي الحديث، تستحق الضمح والبحث والدراسة استناداً إلى طبيعة منجزه النقدي وكيفية المنهجية وتأثيره الرؤيوي في

الدرس النقدي العربي الحديث.

اعتمد عباس على ثقافة منهجية راسخة ورصينة استطاع تكوينها عبر جهده العصري المتنوع والمتعدد، إذ هو رجل ضائع في التحقيق بكل ما تحتاجه عملية التحقيق من تنقيب ودقة وبحث وصبر، وهو المؤرخ الذي قدم للمكتبة العربية كتباً يعتد بها في مجال قراءة التاريخ بمختلف مستوياته ويكل ما ينطوي عليه صمل المؤرخ من مسؤولية وصدق ومعاينة ورؤية وتمحيص واستقراء.

إحسان عباس ناقد، محقق، مؤرخ





السبب

التراث العربي في محطاته المشرقة والمضيئة.

إن العمل في حقل التاريخ والتحقيق ولد لديه حساً نقدياً نهض على الدقة والتقصي ومعاينة النصوص من اتجاهاتها كافة، عبر تقليبها وإعادة قراءتها ومباينتها وفحصها بأنارة وتمحيص وحرص وصبر، وهو ما انعكس بالضرورة على شخصيته النافذة في رؤيتها المنهجية ومويزتها النقدية.

لم يأت هذا التكوين المعرفي لشخصية عباس النقدية مصادفة، إذ فضلاً عن استمداده الإبداعي للعمل في هذا الحقل المعرفي أساساً، فقد اكتسب حساً تاريخياً مبرهنًا منذ بدايات تكوينه الثقافي، واستمر هذا الحس في التنامي والتعمق بالتدرج مع تطور تكوينه الثقافي والفكري في المجالات المتنوعة التي اختار الاستمرار في دراستها والتثقل بينها، مما أوجبه اهتمامه وميوله أو طهيته عمله الذي اختاره لكسب عيشه أو أكل آله القيام به من تدريس وبحث ودراسة، ومثل هذا الحس أصبح نسجها عضواً من تكوينه الفكري، ويبرز واضعاً في معظم نتاجه الفكري، سواء أكان هذا النتاج من مؤلفات له حملت عنوان (تاريخ)، أم لم تحمل، مما دام موضوعها يبحث في تجربة إنسانية ماضية لها زمن محدد، احتل فترة قصيرة أم طويلة، وكان لها تطورات وأفاق ثالثة في حياة إنسان أو مجتمع أو إنسانية، بطيئة تصل درجة الركود أو تقترب منها، أم سريعة متقلبة ومتغيرة تصل درجة الثورة، أو بينهما. (١)

ومن هنا بالذات انفتح منهج إحصان عباس النقدي على المعرفة عموماً باكتسابه هذا الحس الإنساني المرفه، الذي اكتسب هويته في العمل المعرفي عموماً والنقدي خصوصاً نزعة إنسانية تتوغل من تراث الأمانة الزاهر، وتتوغل في ميدان الأدلة البشرية على طريق الفكر بوصفه أداة لخدمة الإنسان والانتصار لشرعية الحرف في الحياة.

لهذا السبب كانت له نظرة خاصة في قضية التخصص المعرفي، إذ وجد أن العلوم الإنسانية تتواشج على نحو عضوي متعاضدي ولا يمكن إخضاعها لقصل معرفي قصري، كما وجد أن التناخي بين صفوف هذه المعرفة الإنسانية أكثر فائدة وقوة لها جميعاً من الذي بكل منها إلى حدود القطعية بحجة

تاريخية صرامة (٢)، إذ ظل يتحسم بالهوية الصارمة التي حصل عليها من عمله في التاريخ، وفي الوقت ذاته انفتح على فضضاء الحرية والإبداع بدفعة وانضباط، في عمله النقدي على النصوص الإبداعية والظواهر الأدبية. أما عمله في التحقيق فكان لا يقل شأنًا من حيث تطوير رؤيته المنهجية وتكريس هويته النقدية، عن عمله في حقل التاريخ، لما يطوي عليه عمل التحقيق كذلك من حرص وصبر وإنارة وحرفية ووعي وسعة اطلاع ومقارنة وفن، فضلاً عن المقدمات التي كان يصدر بها أعماله الحققة وما تكشف عنه من حصافة وموقف نقدي لا يستطيع تجاوزه أو التخلي عنه مهما كانت طبيعة العمل المعرفي الذي يشتغل عليه.

ومن ذلك التصوير الذي قدمه لكتاب طوق الحمامة والذي يثير مجموعة من التساؤلات (أمهيا: هل كان التحقيق وسيلة لأعداد دراسته الواهية عن الطوق؟ وبالمقابل هل يمكن أن يدرس الطوق دراسة عميقة بدون تحقيقه؟ لقد تفاعلت شخصيتا الناقد والمحقق فانتجت لنا هذا التراث الخاص عند إحصان عباس، ولا يتوقف الأمر عند هذه الأسئلة أو تلك، بل يتعداه إلى ما يقابل النثر في الإبداع وهو التفسير، إذ كانت مقدماته لدواوين الشعراء التي حققها دراسات نقدية لا يستقني عنها باحث معني بصاحبة الديوان، وبهذا نجد انسجاماً في المنهج الحكمي الذي أخذ إحصان عباس نفسه به، في سيطرة روح نقد على تحقيقاته النظرية والشعرية. (٣)

إن حصر المورخ والمحقق عند إحصان عباس كان يتجه على الدوام إلى مساحة النقد، ينهل منها وينفذها في الوقت نفسه، فهو لم يكن في كل شغله على التاريخ مؤرخاً صرفاً، كما لم يكن محققاً صرفاً في كل ما حقق، بل كانت نزعة النقد الأصلية في شخصيته هي المحرك الفاعل الأول في كل التوجه والنشاطات المعرفية، إذ تتجلى روح التوجه والمباينة النقدية في مقارنته للنصوص والظواهر- تاريخياً وتحقيقاً- على النحو الذي يبرزه موقع المورخ والمحقق لصالح الناقد.

وبالرغم من انضباطه البحثي في العمل على التاريخ والتحقيق إلا أن ثمة قسعة رحبة كان يلتقي فيها عباس بشخصيته الناقدة الحاضرة دائماً، لذا فإن عمله في التاريخ والتحقيق اضاف

الفردية والتخصص، وبلى رؤيته المنهجية وعمق هويته النقدية بالاستناد إلى هذه الحقيقة وتمثيلها عملياً في بحوثه ودراساته وكتبته في حقل المعرفة الإنسانية المتنوعة.

لقد تمكن إحصان عباس من أن »يربط العلوم الإنسانية وزواجر بينها ويصنع بسلامتها، وهو بذلك يضع الأساس لفهم العملية النقدية بوصفها تمثل نظرة موسوعية وهذا يعني في لم قراءة معمقة تراكمية تصنع للناقد تكويناً مقمناً، وتعطيه الحق في تصويب نفسه حكماً على (النص)، وفي لذلك المواصفات نفسها التي نشترطها في المورخ. (٤)

وعلى هذا الأساس فهذه نظرة إحصان عباس المبكرة في النقد الأدبي تمثل نقطة تحول في المنهج أبان المرحلة الزمنية التي لم تكن الأسس النقدية معروفة ومتداولة خلائها، وإن للرجل الفضل في مناقشتها مع القارئ أو تطبيقها والزام نفسه بها، وهو الأستاذ الجامعي الذي يحاضر في طلبه سيمصيحون في زمن لاحق نقداً، وهو المؤلف الذي يقرأ الجيل ويتعلم من منهجه في فهم النص وتحكيمة. (٥)

عمل إحصان عباس في هذا العميق على أحداث قدر من التلاؤم المنهجي بين إبداعية ورحابة وحرية الرؤية المنهجية للنقد الأدبي، ودقة وصراحة والزام الرؤية المنهجية للمؤرخ، حيث أن النقد الأدبي يتجاوز أحياناً الحدود التي يمكن أن يسمح بها المورخ للملتزم بمنهجية





جديدا إلى شخصية الناقد فيه، على مسمد تطوير الرؤية المنهجية وتكريس الهوية النقدية.

المنهج التاريخي ومقاربة النقد العربي القديم،

طبق إحسان عباس المنهج التاريخي في مقاربة مهمة للنقد العربي القديم ضمن كتابه " تاريخ النقد عند العرب" (٦) لما لهذا المنهج في تناول مثل هذه القضية من أهمية كبرى في رصد التحولات النقدية والتضاميات الكبرى في مسيرة النقد العربي القديم بوعي تاريخي واجتماعي وثقافي، يهتم بإبراز هوية معينة ومحددة لهذا النقد.

لا أن هذا المنهج - وكما هو معروف - لا يتيح فرما كبرى تتجلى فيها شخصية الناقد الإبداعية، ليكون في وسعها التمييز عن رؤيتها ومعرفتها ووعبها على نحو أمثل، لأن المنهج التاريخي يفرض محددا وقواعد قد تقتصر المنهج وأصوله على حساب الحيوية والفاعلية التي يجب أن تتميز بها الشخصية للناقد.

وقد لاحظ هذه المسألة غير ناقد ممن تناولوا كتاب " تاريخ النقد عند العرب" بالنقد والتحليل، ووجد بعضهم (أن المنهج (التاريخي) الذي فرضه تتبع مسار النقد العربي وكتبه واتجاهاته على مدى سبعة قرون قد فرض على الباحث، مع ذلك، أن تكون تعليقاته ورويته بين اللاحق والسابق تعليقاتا يسيروا، حتى لا تختلط الأزمنة وتتداخل طبيعة النقد والإبداع في القرون المتتالية. ومع وعي الدكتور إحسان عباس بطبيعة بعض القضايا النقدية ونشأتها الأولى وتطورها إلى ما يقرب أحيانا من طبيعة النظرية، تظل القضية الواحدة في كتب النقد من بعض النواحي مقضية انطباعية أول الأمر إلى نظرات كلية في اتجاهات شعرية غشبية عند بعض الشعراء تُشعر خلافا بين الملتقيين والنقاد(٧).

لكن الدكتور عباس سمى في نهاية كتابه إلى بعض النثر من جهود المنهج التاريخي إذ ختمه (بفصل اسماء " نظرة ختامية في صورة التطور النقدي وقضايا الكبرى" ويقع في ثمان وثلاثين صفحة من صفحات الكتاب التي تبلغ ستمائة وثلاثا وسبعين، وخص في نهاية الفصل بعض القضايا ببنائية مفردة كقضية (الوحدة) وقضية (الصيق)

والكذب) و(الشعر والأخلاق) و(السرقات)(٨). كما اضفى على الكتاب أهمية نقدية إنجاز فيها عباس إلى شخصيته النقدية على حساب المنهج.

ويظل إحسان عباس بالرغم من المصداق التي يمكن أن يضعها المنهج في وجه تجلي الحرية الشخصية النقدية وانفصاح رؤيتها وتكشف هويتها، حاضرا في شخصيته النقدية وقادرا على فرض رؤيتها على نحو ما، إذ (مهما يكن من شأن هذا النهج وضروراته فإن الكتاب يقدم إلى دارس النقد العربي صورة كاملة دقيقة، لا تقف عند كتب النقد وحدها، بل تجمع كثيرا من النظرات الفرعية المتصلة بالنقد في كتب فلسفية أو كتب بعيدة عن الأدب، ينظر فيها الدكتور إحسان عباس نظر المصنف الخبير، ويعلق عليها تعليق الناقد الحديث من دون أن يخرجها من إطارها الزمني. وهو جهد يقدم ثمرة طيبة لكل من يعنى بدراسة هذا الجانب من النشاط الثقافي القديم الذي اختلط بكثير من المعارف وخضع لكثير من البواعث، وكان في حاجة إلى ناقد بصير وباحث جاد كالدكتور إحسان عباس، إلى من يسقيه من الدارين، ليقدم مؤلفه وكتبه وقضاياها إلى دارس الأدب العربي بوجه عام ودارس نقد الشعر بوجه خاص(٩).

لا يتوقف إحسان عباس في تحليله لكتاب العرب النقدي عند حدود هذا الكتاب، بل ينجز الكثير من البحوث والدراسات المساعدة إلى إعادة تقييم المنجز النقدي العربي بروح من العلمية والأصالة والوعي الحرس، فهو يتناول (النقد الأدبي عند العرب في شعر ما بحث أو كتاب ويجد الموروث منه ما

يظل إحسان عباس بالرغم من المصداق التي يمكن أن يضعها المنهج في وجه تجلي الحرية الشخصية النقدية وانفصاح رؤيتها وتكشف هويتها، حاضرا في شخصيته النقدية

يستحق العناية والاهتمام، وقد ظل اهتمامه به يتحرك في ما يراه الدارس في مصارات ثلاثة هي: إحسان عباس، الناقد والمؤرخ، وإحسان عباس الناقد المحقق، وإحسان عباس الناقد الناقد، ورغم ما ثقي به هذه المصارات من تمايز فاتها يتم بعضها بعضا فتتوحد في كل ما ينجز إقامة كيان النقد الأدبي عند العرب، وهو ما يؤمه إحسان عباس نفسه أو يهدف إليه(١٠).

انه يتجه في هذا المسار بحرس شديد سخر له رؤيته المنهجية الخاصة من أجل أن يصل ببناء هذا الكيان النقدي إلى مرحلة من التشكيل والتبلور المعرفي الأصم، إذ أن اجراءه النقدي المنهجي في تأسيس دعائم هذا البنيان يقوم أساسا على فعالية التدرج الزمني، حيث (أن مثل هذا المنهج هو الأنسب من بين مناهج الدراسة النقدية في تمثل حركة النقد المتطورة على مر السنين(١١).

أما منهجه في دراسة الشخصيات وتكوين أدائها المعرفي فيقوم (على تتبع النظم والتغير في المنحى الشخصي من خلال أدراك ورمز دقيقين للعلاقة بين الخاص والعام(١٢) والانفتاح على نوع من القراءة التأويلية التي تتناول الكيان الشخصاني والحيوي للشخصية، فكانت رولته من شخصية أبي حنبل التوحيدي - على سبيل المثال - (تأويل حياة الحياة وما تطوي عليه من وعي فلسفي ورؤية للوجود(١٣) وكان حسن الناقد المرمف والحصيف حاضرا بكل لوقده ومعرفيته وأصالته.

نقد الشعر الحديث الريادة بين التنظير والتطبيق

انشغل الناقد إحسان عباس بالتجربة الجديدة التي خاضتها الشعرية العربية، فهذه الأريمنيات ومطلع القصصيات، وقدم للمكتبة العربية في نقد الشعر الحديث كتابا وصفت بأنها رائدة في مجالها، ولأصميا كتابه المبكر نسبيا (عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث) (١٤) الذي تحدث عنه البياتي نفسه بقوله (اعتبروا دراسة الدكتور إحسان عباس دراسة رائدة للشعر العربي الحديث، فاستقبلت استقبالا منقطع النظير من قبل القراء والنقاد والاساتذة والأكاديميين، وهي لم تكن دراسة رائدة وحسب، بل كانت أول دراسة للشعر العربي الحديث قساطة هي في ذلك الوقت(١٥).



البياتي

الشعرية المرتبطة به، ومن دون هذا الوعي المركب يظل الشاعر في قصيدته الفسيفساء التي لا تفرق بين الأزمنة التاريخية والأزمنة العارضة، وبين القرية ودلالة المدينة، وبين الاسم والمنظور والتشريف الشعري والسرفة المكتوبة، ولقد لى الدكتور عباس في قصيدة السياب وعيا شافيا فتييرا أضيف من الموضوع الذي يعالجه، كما لو كان وعي السياب غريبا عن القصيدة التي يتوهم كتابتها، وكما لو كان الموضوع يفقد معناه في قصيدة السياب أكثر مما يثر عليه (٢٣) وربما كان في تأكيد إحسان عباس على قضية الوعي في معالجه النقدية ما يكرس حقيقة النزعة الانسانية في رؤيته المنهجية وهويته النقدية، وهي نزعة أصيلة تعبد العمل النقدي عن تجريديته المهرجية ذات البعد النظري الجاف.

ان الوعي الذي تجسد واضحا في رؤيته ومنهج هويته ظل أساسا تقديا مركزيا في عمله النقدي، ومركزا أساسيا في مركزات شخصيته النقدية، فهو (يعد قراءة الشعر الحديث كثفا عن طبيعة التفرغ في ذلك الوعي الذي حاول منذ بداياته الفعلية الخروج للإنسان من غيرة الضمور والاحساس إلى (نفة الجسود) على أساس انضواء (الرؤية الجماعية) في الفن عموما وفن القول (تحيديا) (٢٤)

كشفت دراسات إحسان عباس في نقد الشعر الحديث عن وعي ريادي ذهب إلى منطقة التطبيق أكثر من تأليه في منطقة التنظير، لذا كان في نظر الكثير من الدارسين (ناقدا تطبيقيا يزور عن التنظير لا يميل إليه كثيرا) (٢٥)، وهذا ما يفسر قلة اهتمامه بمناهج الحداثة النقدية وما بعد الحداثة لأنها بالجانب النظري في مركزاته الفلسفية أكثر من اهتمامها بالتطبيقات أحيانا.

وربما كان بناؤه النقدي التراثي الزرني عملا آخر من عوامل عدم اكتراثه بالثورة المنهجية الحديثة التي عصفت بالمناهج السبائية التقليدية، وخلقت توجهها نقديا جديدا، انضحت تحت لوائه الكثير من النقاد العرب، حتى من أولئك الذين جابوا إحسان عباس ومن تلاميذه أيضا، إلا أن رؤيته المنهجية وهويته النقدية بقيت تحافظ على تشكلا المعروف ولم تتأثر بهذه الثورة- إلا في حدود ضيقة- ولم تستطع تطوير الرؤية وتغيير الهوية.

الا ان عباس حاول ان يدافع عن موقفه النقدي في كتابه هذا فاشلا (حاولت في هذا الكتاب ان اتحدث عن السياب الشاعر في اطار من الشؤون العامة والخاصة، التي لثرت في نفسيته وشعره لهذا اثرت طريقة تجمع بين التدرج الزمني والنمو (أو التراجيح) النفسي، والتطور (أو الانتكاس) الفني، فكان السياب الإنسان والسياب الشاعر، مما على المسرح المكاني والزمني) (٢٦) وعلى الرغم من أهمية الكتاب وريادته- نميبا- فإنه كتب بمنهج آخر مختلف عن كتابه السابق عن البياتي، فإذا كان كتابه عن السياب يدرس سيرة السياب وشعره فإن دراسته عن البياتي اقتصت بالنص الشعري تقريبا (٢٧) . ولكل من الدارسين رؤيته النقدية التي أسهمت في رغب وبلاوة شخصية إحسان عباس النقدية وتشكيل هويته المنهجية، (وإذا كان الدكتور عباس في قراءته للبياتي قد انطلق من القصيدة كمعنى موضوعي جاهز لا يستعدي من انجزه، فإنه في دراسته للسياب قد بدأ من إشكالية أخرى ذات موضوع مختلف هو الوعي الشعري للعالم في وعي شيق، والوعي الشعري كما يحدده الدكتور عباس وعي مركب كثيف ينطوي على جملة عناصر ثقافية متراكبة لا يمكن للشعر ان يقوم من دونها، وما حالات المستمرة على مفاهيم الموقف الفلسفي والبعد الفلسفي والثقافة الشعرية إلا صورة من هذا الوعي الشعري الذي لا يحسن كتابة القصيدة، إلا إذا كان قادرا على وعي العالم الحديث والأشكال

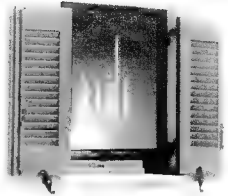
لكن هذا الرأي الاحتفائي لم يمنح الكثير من النظر إلى منجز عباس النقدي في هذا المجال وما لحقه من دراسات أخرى تصب في الاتجاه النقدي ذاته نظرة تحليلية، حاولت تقويم هذه التجربة النقدية المهمة بوعي نقدي بعيد عن روح الاحتفاء وسبع الريادة، إذ وجد بعض الدارسين ان (الدكتور إحسان عباس في نقده الذي كتبه حتى ما بعد منتصف الستينات- ودراسته عن البياتي التي تقعان ضمنه- يجمع بين نزعتين سادتا الشعر والنظر في الشعر (الأوروبي منه بشكل خاص) بما كان لهما من تجليات واضحة في الموقف النقدي العربي من الشعر.. وهما:

١- التصويرية بما هي نزعة في الشعر تمثل/ ويتمثل فيها (استعمال لغة الحديث في الشعر واختيار الكلمة ذات الدلالة الدقيقة) وإبتكار نغمات جديدة للتعبير عن حالات جديدة) و(خلق الصورة). إذ ان الشعر في عريف اصحاب هذا الاتجاه يجب ان ينقل الجزيئات بدقة ولا يتعلق بالمعومات المهمة.

٢- الرومانسية بكل ما حمل الشعر والشمع منها: من شبهة الشعر ومفارقة الواقع المرير إلى فردوس متخيل يوتوبيي). (١٦)

وأسمعت هاتان النزعتان اسهاما حيويا في تشكيل النموذج الشخصية الناقدة لإحسان عباس، فمنهما بوصفهما اتجاهين فنيين (تشكلت القاعدة النقدية التي اقام عليها إحسان عباس الكثر مما كتبه من نقد) (١٧)

لكن دراسته عن بدر شاكر السياب في كتابه (بدر شاكر السياب- دراسة في حياته وشعره) (١٨) أخذت منحى نقديا آخر، فهي (تجمع بين فهم الشعر والشاعر معا، بل ان التحليل الفني فيها على حد تعبير شكري صياد- يكاد يتوارى خلف التحليل النفسي ترسم صورة متفنة لشاعر كان الاختلاف في الحكم على شخصيته مساويا للاتفاق على قيمة شعره) (١٩) وكان لهذا المنهج النفسي الذي افاد منه إحسان عباس في تحليل شخصية الشاعر بوصفها مولدا نقديا لفهم شعره الاثر البالغ في دفع أحد الدارسين لاعتبار هذه الدراسة (السبائية النقدية الأولى التي تتناول شخصية معاصرة لها حضور شعري متميز) (٢٠)، في إشارة إلى علو قيمتها السيرية على حساب قيمتها النقدية.



العرب وثقافة اغتيال الذات

د. صلاح جزار *



يمكن إغفاء الثقافة العربية من مسؤوليتها إزاء ظاهرة خطيرة تشيع لدى العرب من القدم العصور، وإلى آخر لحظة وصلنا إليها في هذا الزمن، وهي ظاهرة الفساد كل نجاح يتحقق في أي بقعة من بقاع هذا الوطن العربي المترامي الأطراف وتشويه كل مساحة جمال تشرق في أرواحنا. لا يمكن كذلك إغفاء المثقفين العرب وقادة الفكر والرأي من المسؤولية من التفسير في مواجهة هذه الظاهرة، والتصدي لأسبابها ومظاهرها، بل أحيانا مشاركتهم فيها وتلطيف أيديهم وأقلامهم بها. ولو استعرضنا تاريخنا (المجيد) قديمنا وحديثنا لوقفنا على صور لا حصر لها من تدمير كل نجاح في حياتنا بأيدينا وأيدي أعدائنا.

ولو استعرضنا كذلك ما يجري في الأسر العربية وفي المجتمعات العربية وفي المؤسسات العربية والأهلية، لوقفنا على مظاهر ذات أشكال والأن من تدمير فرص النجاح وتشويه فرص الجمال وإطفاء كل نافذة للأمل. فالأسرة التي تنفق (دم قابها) لرعاية ابنها وتعليمه وتنشئته حتى يكبر وينجح وتنتج هذا النجاح عادة بشراء سيارة له يتسكع فيها في الشوارع حتى يقضي ضحية حادث سير مؤسف، والمصنع الذي يحقق نجاحا وشهرة وتميزا سرعان ما يصاب بالكلية بأفة الفرو، أو الإهمال، أو الفش فيأخذ في التراجع شيئا فشيئا لتنتهي قصة نجاحه بسرعة، ويقال الشيء ذاته عن كثير من الشركات والمؤسسات والوزارات والمصالح العامة والخاصة. وثمة ظاهرة أخرى تتصل بالفساد الجمال وتدميره، وهي عدم الحرص على نظافة البيئة والمحيط الذي نعيش فيه، وعدم العناية بحسن مظهره ما لم يكن ذلك إلزاميا، فلا يطيب لكثير من المفسدين (لا أن يلقوا بنفاياتهم أو علب السجائر الفارغة أو علب المشروبات الغازية إلا في قارعة الطريق، وعندما يفعلون ذلك يشعرون وكأنهم حققوا انتصارا باهرا على صنوهم الأكبر، وهو الأنظمة والقوانين والنظافة، وإذا انزفد أحدهم بشجرة ورد وضمن أن لا يراه أحد فإنه لن يبقي على وردة واحدة منها، وإذا رأى حديقة منسقة أحسن تنسيق تمنى لو أنه يعيث فيها فسادا أو يقيم فيها وليمة لأصدقائه، وغير ذلك كثير مما يشف عن مرجعيات ثقافية وتربوية غير سليمة.

أما على مستوى الأمة فالصلبية أدهى من ذلك وأمر، فكم فرطت هذه الأمة بفرض نجاحها وغنائت كل أمل للنجاح فيها، ودمرت ضامدها بيدها دونما رافة أو إحساس بالمسؤولية، بل كانت بعد كل جريمة تشعر بنشوة غامرة وكأنها لا تعلم أن ما ترتكبه هو الفشل بعينه، ويكفيها أن رمز العدل فيها وهو الخليفة الراشدي عمر بن الخطاب الذي قال فيه رسول ملك الفرس: عدلت فأمنت فتمت، مات بطعنات شاذرة، ويكفيها أن شاعرها الذي طبق صيته أرجاء الدنيا، وهو المتنبي، قتل هو الآخر بطعنات غادرة، وكمن رموز فيها مثلوا عبرتيها ونجاحها لا حقتهم أيدي الغدر حتى أطاحت بهم، وكمن مرة تأمرت عليها هذه الأمة على أعز ما لديها أو وقفت صامدة متخاذلة تشاهد اغتيال أجزاء منها..!!

فقد كانت الأندلس ذات زمن أعظم منارات العلم والحضارة في العالم، فلم يرق لأهلها ذلك، فاختنقوا بفسادهم في الأرض ويمشون فسادا حتى أتى أمر الله، فماتت كأنها لم تكن عربية في يوم من الأيام، وكانت أمة العرب جميعها تراقب احتضار الأندلس دون أن تحرك ساكنا. وما هي القمص الضريفة وما أدراك ما القدس: أولى القبلتين وثالث الحرمين الشريفين ومسرى الرسول عليه الصلاة والسلام، ودرة الحواضر العربية والإسلامية أفلتت من أيدينا ونحن ننظر إليها، بل إن منا من شمت بالأمة وهي تضع واحدة من أعز مقدساتها الإسلامية والمسيحية..!! ولا اظن أحدا يستطيع أن يدعي براءته من دسها الطاهر، مما أكثر الذين شربوا نخب اغتيالها وضياهاها واحتلالها..!!

وها هي بغداد دار السلام وعاصمة المجد العربي، لم يطب لنا أن نشاهدها تنهض رافعة رأسها ومستنمئة بعض ما باد من هيمنة الأمة وكرامتها، حتى أسلمتها طامعين أعداء الأمة، وفقدنا باحتلالها فرصة ثمينة من فرص النهضة العلمية والثقافية والإسكانية للأمة العربية.

وها هو لبنان، وهل بعد لبنان من وطن في جماله وروعته ونبل أهله وشهامتهم، وهل بعد أهل لبنان في وعيم وثقافتهم وجمال لغتهم ورقة مشاعرهم؟ فلماذا يصر البعض على إفساد كل ما وهبهم الله وتدميره؟ أمي عادتنا المروثة منذ أقدم العصور في تشويه كل جمال وإفساد كل نجاح، وإطفاء كل أمل بالنهضة؟

إن على المثقفين العرب وقادة الفكر والرأي أن يتصدوا لهذه الظاهرة فينبهوا عن أسبابها ومظاهرها ويبعثوا في الوسائل الكفيلة بوضع حد لها.

* كاتب أكاديمي أردني

ما نقترح البحث فيه هنا هو تحديد مفهوم (الشعرية) بحسب ما يملئه علينا موضوعنا، أو ما يتعالق معه في جانب منه، أو أكثر من جانب، أي أن نضع المصطلح، بحيث يخدم ما نزمع بيانه، ونجلبه داخل إطار الكتابة الشعرية الحدائية، وهندستها المائلة للمين، قبل أن نسمعها الأذن.

إن (الشعرية) مقولة، والمقولات تصنيفات تستقر في الذهن فيستخدمها العقل في سعيه الإدراكي لحقائق الأشياء والقوانين والظواهر، وبشأن المقولات إلا يراعى فيها أمر الانفاظ الدالة عليها لأنها تصورات لولا تعذر مناجاة الناس بعضهم بعضاً بغير قاعة اصطلاحية لكانت مدلولاتها مركوزة في النفس بغير ملفوظات (١). غير أن (الشعرية) مقولة تلتبس، وتمايق بكثير من المقولات التي من جنسها، كمثل: الشعري، والشاعري، والشعوري، وغيرها، والتي تتوالى استخدماتها بحيث تجري مجرى الدال على الشيء نفسه حيناً، وتفترق أخرى فتندو دالة على ما يدع المعايير التي تحكم بنية الشعر وتجسده ضمن صناعة الكلام حيناً آخر. «والتي تنتهي بالخضوع أمام مقاومة النص، والنص الشعري بالدرجة الأولى» (٢)، ذلك النص الذي ينحو في

الشعرية والتواصل البصري

الجيلالي كوريات *

تحديد مفهوم: شاققة وشائقة محاولة تحديد مفهوم (الشعرية) ورصد البنية المكونة له. شاققة، لأنها مرصودة بكم هائل من التظييرات المتضاربة حيناً، والمتكاملة حيناً آخر. وشائقة لأنها تحت على الغامرة، والبحث فيها عن خيط رفيع من خيوطها المتشابكة. ونعده خيطاً رفيعاً، لأن عملنا هذا نحسبه لا يكرر ما سبق، ولا يعيده، إلا بقدر ما يحاول أن يستثمر جهود السابقين في هذا المجال. فيرغب عن الرأي الشائنة، ويأخذ بالرأي النايبة، محاولة منا أن نلتمس لنا مكاناً يقينا رمضاء القوضى والضبابية، اللتين تلتضان هذا المصطلح.



المصالح



المصالح

مجرها الى اختزال الكلام في جماليات شكلية وصور حسية حرفية (أو حروفية)، توطنها نظرة فلسفية تعيد بناء درجات الشعرية نحو ما كان منها واسع الانتعاج على أعمال الحياة وصادراً عن التشوش الداخلي والذلة والجذائية (٢). والتي لا تنكفي تردو مجاهل الخلق والابتكار الحمي الذي يحول اللغة بكاليفرافيتها (Calligraphie) وتوحيات تراكيبيها الممازجة أنماطها من الكتابة الشكلية والتصويرية ذلك التي تنقل (القصيدة) من واحدة الدلالة الى تركيبية الدلالة، وتنقل بشارتها من مفعولية الوعي المستهلك الى فاعلية الوعي المشارك في انتاج الدلالة (٣) فهتكرز العين الباصرة (٠٠) فضلاً عن حاسة السمع، على النص المكتوب، لتعدو طريقة الكتابة - أو الطباعة - نفسها عنصراً من عناصر اجتذاب العين إلى النص ذاته (٥). وهو مؤشر على تحول عملية التلقي من بلاغة الأنفاط والأصوات إلى بلاغة الأيقونة.

والحاصل أن الاهتمام (بالشعرية) اتسع، ويشع قديماً وحديثاً، كما ينشعب منهوياً من اتجاهات عدة. لعل (أرسطو) أول من حاول أن يضع القوانين للفعل الشعري، فهو «يقترح علينا شعرية معيارية، أساسها العناصر

لعل (أرسطو) أول من حاول أن يضع القوانين للفعل الشعري، فهو يقترح علينا شعرية معيارية، أساسها العناصر والقوانين القبلية، تعتمد المحاكاة والاستعارة

والقوانين القبلية، تعتمد المحاكاة والاستعارة فيما هي وصيغة (٦) ولا علاقة لها بنظرية الأدب، لأنه لم يكن الأدب يوم (أرسطو)، فهو كان منها بالمحاكاة في جميع الفنون وبواسطة الكلام. «فالمحاكاة كما تبرز من (الشعرية) تمر من محاكاة فنية، بصفة عامة، إلى محاكاة بواسطة الصوت، إلى محاكاة عبر الكلام» (٧) أما نتائجها فيتحصر في الذلة أو التطهير، وبذلك تندو شعرية أرسطو، نظرية في الوصف، رغم ما يحفل به بما يبنى فعله، وما يجب تجنبه بما جعلها تفت حجر عثرة في وجه كل مخالفة أو تجاوز،

بخاصة، أن الذين تداولوا كتاب (فن الشعر) قد مالوا إلى النزعة التحكيمية. وما انفكوا يهتمون بيت «نقد مهووس بالتقويم، ويتلذذ بتساويل الأكار الأدبية... (لكن) ابتداء من القرن التاسع عشر، صيقت مجموعة من المشاريع، من أجل نقد علمي، لن يكون إلا وصفاً خالصاً للآثار الأدبية، بد أن ايمد كل تأويل. وجاءت الشعرية بد كل هذا المخاض

المعسر، لتجعل حداً لهذا التعارض، معيدة بذلك سميتها النوعية، جاعلة موضوعها القوانين الداخلية، والخصائص المجردة والباطنية للادب» (٨)، أي محاولة القبض على كشافه الشعر، حين يهرب العقل من الطرف والوقوف في قبضة المتناقضات.

٢- الشعرية والمكون الصوتي؛

لقد اهتم المنظرون للشعرية بالمكون الصوتي في الشعر، على اختلاف توجهاتهم، حتى أن (ياكيمسون) - من خلال اهتمامه بتصريح الشعراء المستقبلين - قد استنتج أنه يمكن لنا «أن نرى في تاريخ شعر كل الأزمنة وكل البلدان، أن الصوت وحده هو المهم بالنسبة لكل الشعر» (٩) ويتحول هذا الاستنتاج إلى عنصر أساسي في أبحاثه اللاحقة في موضوع الشعر، سواء فيما يخص الجانب النظري، أو ما يخص الجانب التطبيقي، وسبكون العنصر الصوتي أساسياً في نظريته الشعرية. وسوف نأخذ من هذه (الشعرية) تأثيرها على باقي (الشعريات) اللاحقة لها فيما بعد، وبخاصة لدى الشكلانيين الروس، ومن انحاز إلى مدرستهم، حيث أولوا عناية خاصة للمكون الصوتي في النصوص الشعرية قيد الدراسة.

ويذا واضحاً أن تنظيريات ومناهج تحليل الشعر، حين اعتمدت، أو حين ركزت على المكون الصوتي، لم تفتقر إلا بنمط معين من القراءة، حتى وأن تميز النص الشعري الجديد عن سابقه، في طريقة بنائه، حيث «يصبح الفراغ دالاً من بين الدوال المهيمنة لنسق الخطاب» (١٠). كما بدا واضحاً، أيضاً أن اختزال النص الشعر في الصوت، حداً ببعض المنظرين إلى التوجه نحو بدائل أخرى، لأن «طرح شعرية قسم معين من الخطاب كفرضية معينة وضع العربة أمام الحصان بحسب تعبير (غريمانس) و(كورنيس)» (١١) وذلك على الرغم من تأكيد (جيرار جينيت) G.

(Genette) أن «الاستهلاك الشعري للنص المكتوب امتد كثيراً إلى ما بعد اكتشاف المطبعة والانتشار الكبير للكاتب» (١٢) ثم انتعش الكتاب، وممارسة الكتابة سيضعفان حتماً الصيغة السماعية لإدراك النصوص لصالح صيغة بصرية... (١٣). وذلك نفسه ما يؤكد



الهناني

الوحدة، عن طريق البحث عن سمة ملائمة في تركيب وتعقيد العناصر المكونة. وأداة هذا الإدراك (البصري أو السمعي) تتكون من ذرات إحصاس تمنحها الإشارة الحسية للحواس المعنية، في حين أن التلقي بمفهومه المحدد يشابه تصرف العلامات الكبرى، أو المجموعات المتميزة كليات مشغلة. إن الأخذ بعين الاعتبار هاتين القناتين من قنوات التلقي الشمري (السمعي والبصري) يؤدي إلى وضع النقاط فوق الحروف في ما يخص وحدة النص» (٢١).

على أن المهم بالنسبة لمهذين الباحثين، أنهما أبعدا تناول النص الشمري بطريقة أحادية، لصالح تناول متعدد المحاور لأن الأمر، يخص طرق بناء مركبة ومعقدة تجد لها صدق في المعطيات اللسانية والجنطائية والسيكولوجية.

٣-٣ نقد الإيقاع لـ هنري ميشونيك

لقد تبنّى ميشونيك (H. Michonick) - في علاقة الشمرية بالنصوص الحديثة التي تعتمد على اللغة الإيقونية - إلى الفسوة الموجودة بين منيات اشتغال النصوص وبنيات الاستجابة لها في قوله: «يبدو لي اليوم أن أول مسألة في أيستيمولوجية الشمرية، وما يشكل موضوع النقاش هو الوضعية نفسها لكل خطاب حول الشمرية، وخاصة حول اللغة الشمرية، ولكن موقف الشمرية صعب» (٢٢) ذلك أن نظرية مادية للكتابة لا تستطيع أن تتأسس على الماشية الموسسية، على ثنائية الدال والمدلول» (٢٣).

انطلاقاً من هذه الخلفية، واستناداً إلى نظرية جاك ديريديا في نفسه لمتافيزيقا الدليل، حاول ميشونيك أن يرى في بلاغة التنظيم الطباعي للنصوص بلاغة جديدة متضادة، إذ وجد أن حذف الفواصل في ديوان (Alceste) لأبولينير مثلاً يعد تقليداً مضاداً، في اتجاه الإيقاع، وفي اتجاه خصوصية لصيغة الدال» (٢٤). كما عمل على توضيح أن البصري لا ينفصل عن الشفوي، وذلك بمصرى انحرافات البياض عند (مالاري)، وأكيد أن المناسبات الطباعية للشعر، لا يمكن فصلها عن شمسهم. على الرغم من أن بهانات بعضهم من «الشعراء الفضائين»

ساد الاعتقاد لدى العديد من الدارسين للشعر الجديد، أن تقاليد البناء البصري للنص تعود لأوروبا، في حين أن الشعر الصيني وقرينه العربي، قصب السبق في ذلك.

١-٣ الانتظام المكاني،

أشار تودوروف إلى أن التنظيم الفضائي للنصوص درس بشكل كبير في مجال الشعر، واعتبره عنصراً أساسياً مكوناً لبنية النص الشمري، حتى أنه عرّفه بأنه «تنظيم منظم لوحدة النص، إذ العلاقات الفضائية بين العناصر هي التي تكون التنظيم النصي، وهو يتحقق عندما تكون العلاقة بين القضايا لا منطقية ولا زمانية، لأن مثل هذا النمط من العلاقة يشكل نوعاً معيناً من الفضاء» (١٨) أو نوعاً من «الانتظام المكاني» (١٩). وقد استند تودوروف في ذلك إلى بعض النماذج الشمرية، مثل الرسوم المرسومة بالحروف (قصيدة مالاري: ضربة نرد (Mallarmé: Un coup de dés) وخطيات. أبولينير (Calligrammes d'Apollinaire).

٢-٣ التقضية من منظور التلقي،

أكد ذلك الباحثان دانييل دولاس (D. Delmas) وجاك فيليولي (P. Filliolet) من خلال اهتمامهما بالشعر البصري بشكل عام والفضاء النصي بشكل خاص، والذي يمد تطوراً ملحوظاً في الشكل الشمري من الغنائية إلى البصرية، كما أهتموا بموضوع البياض والسواد، والخطيات. وعصداً «أن التقضية (Spatialisation) تقتصر تلقياً شاملاً لأبعاد الشمرية، لأن هذه المقلوة توجد في انسجام تام مع طروحات السيكلوجيا التجريبية» (٢٠) ذلك أن الإدراك الجمالي «هو نتيجة انسجام ذهني يستهدف الوصول إلى

(بول فاليري (Paul Valéry) ويوضحه بقوله: «لزم طويل كان الصوت البشري أساساً وشرط الألب، أن حضور الصوت يفهم الأدب الأول.. واليوم، حان الوقت الذي أصبحنا فيه نعرف القراءة باعتبارها دون أن نهجاً، دون أن نسمع، وبذلك تغير الأدب كلية، تطور من المتلفظ إلى الملموس - من الموقع المسترسل إلى فوري - من ما يحتمله السامعون إلى ما تحتمله وتحمله عين سريعة متلففة وحسرة على الصفحة» (١٤) ممّا حتم عاجلاً، أو آجلاً النوعي بالانقلاب الهائل على مستوى الخطاب الشمري، الذي سجل بضورة الانتقال من الاهتمام بالدال الصوتي، إلى الاهتمام بالدال الخطي، ودال الفراغ.

٣-٣ الشمرية وفناسة (الغشاء)،

ساد الاعتقاد لدى العديد من الدارسين للشعر الجديد، أن تقاليد البناء البصري للنص تعود لأوروبا، في حين أن الشعر الصيني وقرينه العربي، قصب السبق في ذلك. غير أن التقاليد السماع تحكمت في تقاليد القراءة، مما جعل الشمرية العربية على وجه الخصوص، تنسب هذا المنصر المهم (خطية النص) في الممارسة لدى العرب القدماء» (١٥).

هالوعي الحاد بتحول الشعر، وسط القمع الذي مورس على الشاعر كذاث ترفض الانصياع، دفعه إلى البحث عما يجعل «الشعر شيئاً موضوعياً بشئيه، فلا يبقى مجرد وعاء لمحتويات أخلاقية أو فلسفية» (١٦). ثم إن الاتجاه الفضائي في الشعر، الذي كان يبنى ممارسة هندسة مبنية لفضاء الشعر، لم يكن معزولاً، ولا بعيداً عن مواكبة الشمرية في مختلف «توجهاتها التي بدا أنها تجد لها منذاً قوياً في الفلسفات الظاهرانية والسيكولوجيا الجنطائية (نظرية الأشكال) التي لا غنى عنها في مجال التواصل البصري» (١٧).

ولنا الآن، أن نعرض للشعريات التي أولت المكونات البصرية في النص الشمري اهتماماً يكاد يكون استثنائياً، فتشير - للتأثيل لا الحصر - إلى بعضها، بوصفها عينات تسهم في تسليط مزيد من الضوء على ما نود بيانه.

الشمري والخطية العربية



قدم في ساحة النقد الأدبي. وإن كان لنا أن نصف ذلك فلا نجد إلا القول بأن الشعرية الأوروبية قد فتحت لنا مجالاً بكرة، يستدعي منا الاهتمام، ومحاولة الاستفادة من النتائج التي حصل عليها الأوروبيون، ولذلك لا يفوتنا في هذا المقام إلا أن نطرح السؤال التالي: ماذا عن الشعرية العربية؟

٤- الشعرية العربية

الواقع أن الشعرية العربية القديمة، وعلى الرغم من اهتمامها الكبير بالكتابة كقضية فنية جمالية، إلا أنها لم تحاول الربط بينها وبين الفعل الشعري. واعتبرت ما أجزه الشعراء الذين ينسبون إلى عصر (الاحتياط) من نصوص ارتكزت في بنائها على الاشتغال الفضائي، اعتبرت ذلك ترفاً، ولعباً بكل ما تحمله الكلمة من معنى تخبئ، هذا المعنى الذي امتد حتى عصرنا هذا ليتكرر في كتاب «أسئلة الشعر لصاحبه منير المكش» (٢٨). لكن على الرغم من ذلك، وجبت الشعرية العربية الحديثة أصواتاً، وصمدت هذا الجانب واعتبرته أساساً من أسس تغير الحساسية الشعرية على مستوى التلقي خاصة وأن «أول ضربة ارتكزها (القصيد الجديدة) بالقارئ الكلاسيكي هي تلك الضربة التي تلقها عيناه، فقد اعتاد أن يرى القصيدة بشكلها الثابت، وما تكاد تقع عيناه على صفحة فيها شعر حتى تتلقى حواسه الأخرى إشارات مباشرة تجعلها تنهيا لاستقبال نوع معين من العمل الأدبي هو الشعر. أما في العصر الحديث فقد تغير شكل القصيدة، ولم تعد العين وحدها قادرة على التمييز بين الشعر والنثر من النظرة الأولى، وإن كانت العين قد استعاضت عن ذلك بعمسة القراءة المتأنية بعد أن أصبحت القصيدة تكتب للعين لا للأذن» (٢٩).

تحاول هنا، أن نقدم بعض النماذج التي تعاملت مع المكان البصري في النص الشعري، لذلك مدى الاهتمام الذي توليه الشعرية العربية الحديثة للتواصل البصري.

١- التشكيل المكاني

وضع عبد العزيز المصالح مصطلح التشكيل المكاني أيدياً على الاشتغال

إن ميشونيك لا ينكر ما للبصري من أهمية في الجانب الطباعي للنصوص الشعرية، حيث تأخذ الدوال غير اللغوية في اكتساح المسافة الأسطورية للورقة.

وتضيد الأسطر الشعرية من خلال مختلف الأبعاد البصرية التي يقدمها النص لجمع مكوناتها وهو يشتغل فضائياً، ملاحظاً كون النص يؤثر الانتباه بالعلاقات التي تتأسس بين بعض الكلمات المطبوعة والنص المخطوط» (٢٦)، ويشير كذلك إلى أن الخطيات ليست حشواً كما يعتقد ذلك ميشيل فوكو، بل هي تمنح من خلال مظهرها السيميولوجي المزجج تمدداً دلالياً (٢٧). ثم يطرح الباحث مسألة التمدد الدلالي التي تنشأ عن تزامن الحضور للنص والرسم معاً، إلى جانب النظام المزجج للأدلة الخطية (المطبوعة والمخطوطة).

وما يمكن ملاحظته أن «الباشري»

يقدم أطروحاته النظرية، بقرارات تطبيقية لعدد من الشعراء من أمثال «ابولينير»، «ليريس»، حيث يتناول التنظيم الخطي للنصوص، ثم ينتقل إلى الأشكال الخطابية والحواسي المجسمة، مستخلصاً عدداً من الاستنتاجات تؤكد جميعها التعدد الدلالي للنصوص، من خلال المنظور الفضائي لبنائها.

إن ما ارتأه هنا، ما هو إلا النثر القليل ما تعج به الشعرية الأوروبية من اهتمام متواصل بهذا الجانب المهم الذي أصبح يؤسس لنفسه موضوع

وتجاوزاتهم النصية، قد مالت فجعلت «البصري» ينحرف إلى اللاتجاعي في لا دلالته. فافتقرت لديه البصرية الاجتماعية لأن فضاء الصفحة وضاه القصيدة، والفضاء الثقافي لا يمكن أن تفصل عن بعضها، لأننا لا نلمس اللغة دون أن نلمس فضاءها ونظريتها. إن الفضائية تخرج عن اللغة (٢٥) لتؤسس لنفسها مجالاً للتأويل، وإنشاء الدلالة.

وبذلك نجد أن ميشونيك لا ينكر ما للبصري من أهمية في الجانب الطباعي للنصوص الشعرية، حيث تأخذ الدوال غير اللغوية في اكتساح المسافة الأسطورية للورقة. حيث تتضافر مع بقية العناصر لتشكيل المعنى الكلي للخطاب.

٤-٣ الكتابة كمبدأ موجهة للصفحة

على الرغم من المواقف التي تقف في وجه جان جيران لاباشري (J. G. Lapacherie) والتي حددها في التمرکز حول الصوت في الثقافة الغربية، وكذا احتقار الدليل الخطي والكتابة. فإنه - في سياق دراسته لخطيات ابولينير - قد اعلم أهمية كبرى للاشتغال الفضائي للنص الشعري، بل ركز بوجه خاص على «اشتغال الكتابة في تنظيم الصفحة،



م. س.



الفضائي، وقد ذكر أن «المكانية في الشعر تعني - في هذا المجال - الحيز المكاني الذي تأخذه الكلمات، أو الحيز المكاني الذي تأخذه البحور في الصفحة أو في أية مساحة أو أرضية تمتد لذلك» (٣٠) فهو يربطه بالعنصر الموسيقي، لأنه يرى أن «المكانية بهذا المقوم لا بد أن تختلف باختلاف البحور الطويلة والقصيرة.. ناهيك عن اختلاف التشكيل المكاني الناشئ بين البصير ومجزوءاتها، حيث تضيق المساحة المكانيّة في التشكيل المكاني للمجزوءات» (٣١). وقد اعتمد -توضيح ذلك - على نماذج للبرودني الذي يمثل الشعر العمودي بمقطوعتين، أحدهما من بحر الخفيف والثانية من المجزوءات. ورأى أن «الحيز الذي احتله التشكيل في البحر الأول يكاد يصل إلى الضعاف الحيز الذي يحمله البحر الآخر» (٣٢). مما يدفعنا إلى القول إن التشكيل الموسيقي يخضع في بنيتها الإيقاعية للحالة الشعرية للشاعر، وهي تروج بين حركة سرسمة، وأخرى بطيشة، أو متناوذة ومعتدلة.

إن هذا الكلام يذكركنا بما قاله الناقد ابن الدبن اسماعيل حول العلاقة التي تجمع بين الدفقة الشعرية، ونهاية السطر الشعري في تشكيله المكاني، سوف نرجعه إلى فصل لاحق تجنباً لتكرار، وذلك في حديثنا عن الشكل الأنموذج والتوحيات التي لحقت.

وأما بخصوص الترميزين الآخرين اللذين يهتمان إلى القصيدة الجديدة، التي يقوم تركيبها، أو (معمارها الهندسي) على البنية الشعرية التي يصنعها المثل، فقد أشار إلى الاقتصاد الواضح في استخدام المساحة المكانيّة تارة، والإسراف الشديد في استخدام المساحة خاصة مع أنموذج القصيدة المدروسة. وقد علل ذلك بكونه «ينفي عن الشاعر الجديد التصنع أو الالتزام بالعمال التقليدي للقصيدة، كما يلقي عنه تهمة التشكيلة، والميل إلى الكتابة الفسيفسائية، وتصميم الأشكال البصرية لكي يستميل بها عين القارئ لا وجدانه» (٣٣).

ثم يخلص المقال في الأخير إلى أن التشكيل المكاني يبدو في القصيدة الجديدة نظاماً قابلياً لمختلفاً زاد من مساحة البياض أو الفراغ بعد الأسطر.. التي تظهر كسلسلة مترجحة من

يقول المقال مؤكداً : أن القالب في القصيدة المدروسة، يأخذ شكل الكتابة النثرية، وقد انغى وجود الفراغ إلا ما يظهر من فراغ يشبه فراغ الفقرات في الكتابة النثرية

الأرض» (٣٤). وإذا كان عبد العزيز المقال قد وقف عند وصف التشكيل المكاني الذي انصلمت به القصيدة الجديدة عن القصيدة (الأم)، ونسي أن يشير إلى قيمة هذا الانفصال ومركزاته الفنية، ووظائفه الفنية والدلالية، فهو قد نبّه بربادة إلى مظاهر تطور تشكيل الفراغ الذي يحيط النص الشعري الجديد، ومدى ارتباطه بالرؤية المنبجئة من صلب النص وقضائيه الداخلي الخاص «ما جعله يؤكد على تلك العلاقة الاشكالية المتفاعلة بين الشعر والنثر على صعيد التشكيل المكاني، منطقاً من شكل الفراغ المحيط بالنص والملابس معه» (٣٥) يقول المقال مؤكداً ذلك: «إن القالب في القصيدة المدروسة، يأخذ شكل الكتابة النثرية، وقد انغى وجود الفراغ إلا ما يظهر من فراغ يشبه فراغ الفقرات في الكتابة النثرية» (٣٦). مما يحيل إلى ظاهرة، قد تبدو جديدة، وغريبة، تتمثل في عملية التناوب الذي يحدث بين الشعر والنثر، كأن يصبح الشعر فاعلاً في النثر، والنثر فاعلاً في صلب الشعر، مما يؤدي إلى خفوت نبرة الوزن، وعلو نبرة الإيقاع لتشكّل أساساً الشعر فاعلاً في النثر، والنثر فاعلاً في الفراغ، لتفجير العلاقات المكونة لحيز الشعر في التشكيل النثري للنص الشعري.

٢-٤ بنية المكان:

يُظهر محمد بنيس اهتماماً بالفاً ببنية المكان في المتن الشعري (٣٧) لأنه وجد له أهمية في تشكيل النص، لأن النص الشعري ككل، هو كتابة زمان غير

متصل عن مكان.. ومن ثمّ كان عنصراً أساسياً من عناصر اللغة، وإذا كانت الكتابة الشعرية سواداً متصلاً الطولي والحجم فوق بياض الصفحة، أو سواداً يحاصره بياض، فإن النص الشعري يدخل مرحلة تركيب السواد على البياض، وفق قوانين لا يخضع لها النثر.. كما أن النص الشعري لا يملأ البياض بالسواد فقط، ولكنه يفرغ البياض من السواد أيضاً» (٣٨) وبذلك «تتمشج النص صراعاً حاداً بين الخط والفراغ، أي بين الأسود والأبيض» (٣٩) مما يجعل «بنية المكان شوبها فلق دائم تحسره، رغبة في تحطيم التقاليد البصرية التي اعتادها القارئ» (٤٠).

يلاحظ أن محمد بنيس يركز على ظاهرة التفتت، والخلطة التي يحددها النص لدى القارئ خاصة عندما «يهجم الشعر على النثر، والأسود يعدّ من مجال الأبيض، ويدخل المعلوم صلب هذا الجهول الذي يشدّ القارئ إلى قلبه الدائم، غير أن هذا الهجوم لا يعني مطلقاً تدمير نهاية القلق بقدر ما يعمقه ويفجره في ذات القارئ، ما دام لا يوصل إلى معلوم» (٤١) وتزداد المتعة إذا دخلت الطماعة في تشكيل طبعه المكاني.

أما في (بيان الكتابة) فيعمد محمد بنيس طرحه حول الاشتغال الفضائي للنص الشعري، فيعتبر أن التأسيس بداية جديدة في اتجاه تفجير شامل للممارسة الأدبية، والخروج عن هذا الشعر الذي «يكئّن على موته الدائم، يغتلي ببرودته وتكسفه، لا سؤال، ولا جواب، لا حين ولا كشف ولا مسامرة» (٤٢). و هو، هنا، يواجه نموذج الشعر المعاصر الذي يتراءى له كرقبة برهن التاريخ على تعادله. أما التجاوز فيتم على ضوء قوانين جديدة غير قوانينه. يقول بنيس: «إن الكتابة دعوة إلى ضرورة إعادة تركيب المكان وخصائصه لبنية مفارقة، وهذا لا يتم بالخط وحده، إذ يصعب الخط الفراغ، وهو ما لم ينسبه له بعض من يخطون نصهم بطل اعتماد حروف الطماعة» (٤٣).

يبرز من خلال هذا المفهوم الاحتفاء بالفراغ ولعبة الأبيض والأسود، انتفاء الصفحة، وتأكيد القصيدة في الفاعلية الإبداعية، حيث يتعلق الخط بالفراغ، ويتحول إلى لعبة لها قواعدها، ومن ثمّ تؤكد الكتابة على صناعيتها وماديته، وعدم الاحتفال بالفراغ سقوط في



السيمبويطقي، قد توسل أدوات اجرائية، جعلته يعتمد عن إصدار الأحكام، ووضع المعايير التقديرية، بل الاستناد إلى كل ما هو خارج نصي، في توجيه تحليل الإبداع الأدبي، «فالماد في المنظور الحديث على الدراسة العمودية المنهج، لا على الجمع، وعلى الملاحظة الدقيقة لا على الشرح التعليمي الأفقي المنهج»^{٥٠}. أما مناحي الدراسة العمودية كما حددها عبد الملك مرتاض «فتمثل في البنية الإفرادية والتركيبية، والزمان وكيفية التعامل معه، وضع هذه البنى، ثم أخيراً المستوى الصوتي»^{٥١}، مما يفول للناقد القدرة على العناية بالرؤية النصية المجردة في كل ما يمكن أن يشوبها.

إن التناول السيمبويطقي، على الرغم من اهتمامه بالخطاب عموماً، والخطابات السردية على وجه الخصوص، فإنه حاول أن يضع نظرية وإفاهة حول الخطاب الشعري، محاولاً الاقترب من النقد الأدبي، والظاهرة الأدبية بوجه عام، إذ لا يمكن انكار التماثل الكبير الذي حققته السيميائية في اختراقها لختلف الخطابات، وتجاوزها لمجالات وإسما عجزت مناهج أخرى عن ولوجها، بما تواضع لها من قدرات على تجاوز الموائج الهيستيمولوجية في دراسة العناصر، والشائعات الإنشائية وتوسيع دائرة اهتمامها^{٥٢}.

ولما كان هذا العصر، تسم ثقافة الكتابة وثقافة الصورة - حاولت السيميائية أن تولي عنايتها - على الرغم من اختلاف مدارسها - بمجال ثقافة البصر، فتمثل تلك العناية تحليلاً سيميائياً يمكن أن ندعوه تحليلاً للخطاب البصري في أوسع معانيه ومجالاته.

لعل الباحث أ.ج. غريماس (A.J. Greimas) من أوائل من حاولوا وضع نظرية متكاملة للخطاب الشعري، فهي مثالة له بعنوان (من أجل نظرية للخطاب الشعري) حاول أن يقدم تناولاً نظرياً وإفاهياً حول الواقعة الشعرية (Le fait Poétique) والعلامة الشعرية (Le signe poétique)، والخطاب الشعري (Le discours poétique)^{٥٣}.

وما يميّن الآن من هذا المقال، هو كون النظرية التي يقترحها «غريماس» لتناول الخطاب الشعري، تحتوي، كأحد عناصر

التبائيل البائدة، ويضيف عبثاً جديداً للنص الشعري، بسبب ارتباطه بطلقة محدودة في الزمن الماضي، وكونه يعود إلى تقابلات مصطنعة واستحواطات متخيلة (ثقافة مشرقية - ثقافة مغربية) بما يولد الانفصال، وأن هذه الحلول البصرية هي مصدر التباس إضافي وتشويش لم يكن موجوداً في الدواوين المطبوعة^{٥٤}.

ليس لنا أن نخوض في هذا الأمر، ولا أن نبعث عن الرأي الراجح، لأن التناول قد يأخذنا بعيداً عما نصبو إليه، وما (اليان) إلا محاولة تلمس انحراف بقي صاحبه السقوط في برائن النمطية، لأن الدعوة إلى إعادة تركيب المكان، وإخضاعه لبنية مقايير، تجد مشروعيتها في مسار المشروع الحضاري، الذي لم يأل الشاعر الحديث جهداً في الارتباط به، بالقلب، وبالرؤية، وبالتعلق بأهداب السؤال، وتنبهه.

ويعيداً عن الحساس التثبيتي، الذي ظف (اليان)، والتموض الذي تلمسه، يجد الكاتب يقينية طرحه في الثورة ضد المألوف المدجن للحواس، وبذلك تتحول الكتابة إلى عرس للعين والأذن والباطن.

٣-٤ مفهوم الحيز (الشعري)،

حتى وإن صعب التمييز بين تناول الشعرية، والتناول السيمبويطقي للخطاب الشعري - تظهرنا وتحليلنا، إذ يكاد الأمر يهبط لدى كثير من النقاد بينهما، فإننا نستطيع أن نجد بعض التمايز بينهما، من حيث أن التناول

لم تكن وحدنا
مكبوتين، بل الخط
المغربي هو الآخر انزاح
عن فضاء العين، دخل
مدرجات الأقبية
وانزوى، الفاء الخط
المشرقي لأول مرة في
العصر الحديث
مع الدعوة إلى الخروج
من التـخلف..

الكتابة المعلومة التي لا تترك مجالاً لممارسة حدود الرغبة، إذ أن كل كتابة معلومة هي كتابة مسطرة لحد واحد يدعي تلك الحقيقة^{٥٥}.

ومن جهة أخرى، فإن الكاتب يؤكد على أن هذه الدعوة لا شأن لها بتجارب الأوروبيين، كخطبات «أوبولير»، وتجارب السريالين، كما يلع دان الخط ليس مجرد حلية تنضاف إلى الكلام، إلى الصوت، إلى الزمان من يقول بمثل هذا الحكم يظل مستمسكاً لتيهه، لأنه لا يخرج على الدائرة الميتافيزيقية التي تعطي الأولوية للصوت^{٥٦}، وهذا الكلام يذهب بنا إلى النقد الذي وجهه دريدا للميتافيزيقا العلامة السوسورية.

يبقى أن نشير أن محمد بنيس يدعو إلى قيام بلاغة جديدة مفامرة، بلاغة تجد مرجعيتها في الجسد أكثر من غيرها، لفاعلية أمام الجديد في وسائل الاتصال، لأن مشكلة الاتصال لا تتعلق بالخطاب الشعري كبنية متحققة في رسالة فقط، بل بكونه استجابة معقدة لسبل الاتصال التي أصبحت من أهم موجهات القراءة ومكونات القارئ^{٥٧}.

كما يختلف بالخط المغربي على وجه الخصوص، لأنه - لديه - حصان طروادة الذي به يتم زرع التعلقات، كأصولة الشرق، واستبداده في امتلاك الحقيقة. وفي بحث هذا الخط بحث، وأثارنا التي نؤمنها باسم الوحدة.. ولم ندر أن الوحدة الحقيقية هي التي تتبقي عن فروقنا المتعددة، حيث ينبغي استبعاد المركز، واستبعاد مختلف الإمكانيات... لم تكن وحدنا مكبوتين، بل الخط المغربي هو الآخر انزاح عن فضاء العين، دخل مدرجات الأقبية وانزوى، الفاء الخط المشرقي لأول مرة في العصر الحديث مع الدعوة إلى الخروج من التـخلف.. لم تكن خرافة الحداثة غير استمساكاً لنمطية تقسم أحادية بدها متعددة المجموع^{٥٨}، ولكي يمد كل ظن مرهيب يضيق فضاء: «عودة الخط المغربي، تتصل من كل قطعية مع الأنواع الأخرى من الخطوط العربية، ولا مع الممارسات الخيلية خارج العالم المرئي، لأن الكتابة تتبذ الانغلاق مهما كانت صيغته فيما لا تستسلم لحو الفرق، انها مغربية، عربية إنشائية^{٥٩}».

غير أن ياحثاً من المشرق، يجد في اقتراح الخط المغربي كلا لكتابة الشعر الحديث، مما يشبه (العودة إلى شعراء



المستوى النظمي، دراسة مختلف المعطيات البصرية التي تقدم من خلال بنيتها "الفوضائية" في النص، على أن "غريماس" في قسم العلامة الشعرية من مقاله قد ميز بين مستويين اثنين:

✦ المستوى النظمي

Le niveau prosodique

✦ المستوى التركيبي

Le niveau syntaxique

وهذا التمييز على اعتبار الخطاب الشعري علامة مركبة (٥٤)، ومن ثم يجمع غريماس في المستوى النظمي مختلف التظاهرات النحوي - مقطعية (Manifestations suprasegmentales) لتعبير، بدءاً من نبر الكلمة وانتهاء بالنعنيات النغمية للجمال المركبة، وغيرها من مكونات هذا المستوى، التي وردت لدى غيره في مجموع الدراسات التي تضمنها كتاب: (مقالات في السيميوطيقا الشعرية)، ليصل في اختتام إلى القول: «إن المستوى النظمي يمكن أن يخطر في شكله الخطي، أي التنظيم العام للنص المطبوع، ونهضة التغيرات الطبيعية.. وهنا أيضاً تعتبر الدراسات ناقصة وغير كافية» (٥٥)، من حيث أن تتناول الجوانب الطباعي كموضوع

سيميوطيقي يعتبر محاولة خجولة حتى الآن، في إشارته إلى ذلك نيكول كسوني (N. Oueonier) في تناوله لنص (المستطيل ل.ج. باطاي) (٥٦).

أما جوليا كريستيفا (Julia Kristeva) فقد أظهرت اهتماماً بموضوع الفضاء بدءاً من كتابها (أبحاث من أجل علم دلالة تحليلي)، حيث لاحظت أن القول الشعري، لم يعد ينظر إليه في كليته الدالة إلا كموضوعة فضائية لوجدات دالة، من حيث أن الأدب لا يمكن اختزاله إلى لغة عادية، متخذة الشاشر (مالارمي) نموذجاً فريداً، في محاولته (ضربة نرد Un coup de dés) من خلال التنظيم الفضائي الذي ارتضاه لنصه، استهدف من خلاله أن يبرز أن اللغة الشعرية تتأسس داخلها علاقات غير منتظرة،

إن الباحث العربي لا يسمعه إلا أن يقف حائراً أمام الركاب الهائل من التنظيرات السيميائية التي تناولت الخطاب الشعري بالدرس والتحليل لدى أقطابها من القريبين

من خلال العناصر الدالة التي تتضمن كل بيت، وللبياض الذي يحيطه.

وبخلاف مقترحات كريستيفا حول الموضوع، الذي ظلت مجرد افتراضات نظرية، لم تسندها جهود تطبيقية في مجال تناول النصوص، فإن جماعة مؤلفي هذه مقترحاتها بتناول بعض النصوص الفضاائية بالتحليل، انطلاقاً من مداخل بصرية صريحة، وقد تركز تطهيرهم للخطاب على أهمية البعد البصري للتمثل في الأدلة الخطلية، التي



سليم

يعتبرونها أساساً في بناء التشكلات التسميرية انطلاقاً من مبدأ التراكم. ويذكر يلتفتون الانتباه إلى أهمية العنصر الخطي في تلقي النصوص عموماً، إذ اقروا بوجود تشاكل خطي في الخطاب الشعري، فهيزوا بين أربعة تشاكلات:

١- تشاكل التعبير التشكيلي

٢- تشاكل المحتوى التشكيلي

٣- تشاكل التعبير الأيقوني

٤- تشاكل المحتوى الأيقوني

لكنهم - في محاولة لصياغة نظرية بلاغية للبصري، وتناول المعطيات الأيقونية والتشكيلية، قصروا بحثهم على معالجة التشاكلين الأول، والثاني، فبحثوا في الكيفية التي من طريقها يمكن أن يحقق تراكب بعض سمات الأدلة البصرية في كلية «الرسالة البصرية» (٥٧).

كان لا بد لنا أن نأتي بهذا التمهيد، حتى نأتي إلى ما قدمه الناقد عبدالمك من مرضات من مجهود علمي في هذا المجال، ونحن واعون بأهمية ما نحن مقدمون عليه، لذلك إن الباحث العربي لا يسمعه إلا أن يقف حائراً أمام الركاب الهائل من التنظيرات السيميائية التي تناولت الخطاب الشعري بالدرس والتحليل لدى أقطابها من القريبين، بله

نكرة ما قدمه الباحثون العرب في هذا المجال من إسهام لافتراض النص سيميائياً، وخاصة، تناول الأدلة البصرية فيه، وإقامة نظرية بلاغية للبصري في النص الشعري.

٥- ثلاثة (الحيوز) وليس (الفضاء)؟

ذلك هو السؤال الذي ظل يقترح الشرر في مخيلة الناقد عبدالمك من مرضات بسبب من أنه ألقى معظم النقاد في المشرق (كمال أبو ديب - عبدالله الغذامي، وفي المغرب العربي أيضاً) يترجمون مصطلح (Espace) إلى (الفضاء). وهذه الترجمة لا تقضي إلى كبير معنى في اللغة العربية، ذلك بأن «الفضاء» اتخذ في العربية الجارية مفهوم الجو الخارجي الذي يحيط بنا، ومن ذلك غزو الفضاء، والأبحاث في الفضاء

وهم جراً.. والشبه الثاني أن (الفضاء) في قول بعض النقاد الماصرين (الفضاء الشعري) لا يستطيع أن يؤدي كل ما يراد منه في الدراسات المتعلقة بالأعمال السردية والشعرية (٥٨) من أجل ذلك عدل عن استعمال الفضاء، إلى استعمال الحيز. إذ يرام مناسباً لأنه «مقدر على أن يشمل كل ذلك بحيث يكون اتجاهها، وبعداً، ومجالاً، وفضاء، وجواً، وقزاعاً، وامتلأ، وخطاً في أي شكل من أشكاله الهندسية الكثيرة. أنه يشمل كل حركة تحدث للشخصية الشعرية... فكان الحيز عالم لا حدود له» (٥٩).

وإذن، فإن النقاد يخلص إلى أن هناك حيزاً شعرياً، لا فضاءً شعرياً، ذلك لأن هذا المصطلح كما يريد أن يتصوره، وليس مكاناً بالمفهوم التقليدي للزمان، لأنه تصور ينطلق من تمثيل شيء يتخذ مكانه من مكان وليس به، ثم يعرض في أعماق روحه يفترض عوالم الحيز المتشجرة من هذا الحيز الأصل الذي لا ينبغي أن تكون له أبداً، لأن كل حيز يفضي إلى حيز آخر، فشرى الصورة الفنية تتعمق بانتمائها إلى اشطار، وتجزئها إلى تركيبات، ويمثل ذلك، تستوفي الرؤية موقفيها فتتبدوا مكاناً معيناً (٦٠) يشرط به خلاله النص إلى تأويل يندك القاري به بالعطاء الممكن، والفيض الذي لا يكاد ينضب معنيته، من حيث أن «عطاء النص الأدبي مرهون بقسدة الدارس على التأويل، أي أنه خاضع للمنهج المتطلع للقلق للراغب الذي به يبالغه» (٦١) والذي جعل عبد الملك مرتاض، يختلف مع هؤلاء النقاد الماصرين أو معظمهم، محاولاً «ابتداع شيء لم تعرفه الدراسات التي ألفتها الغربية، بحيث نرسم من وراء (حيزنا) هذا إلى تتبع الدلالات والصور والأشكال والخطوط والاستعدادات والأحجام الحيزية التي نرى أنها تحمل في طياتها لطائف من الحيز المجسد على الخشبية السردية أو الشعرية، أو الحيز القابع في ما وراء هذه الخشبية، وهو ما نطلق عليه... (الحيز الخلفي) مقابل (الحيز الأمامي)» (٦٢).

ولعل ذلك الشرر المنقذ في مخيلة صاحبه، قد تحول إلى انقل، حيز العلم والفكر، بما تركن في نفس صاحبه من يقين لا يشوبه مس من بهتان، أو ضلال حول مسحة المصطلح، ونجاعته في المجال السيميائي، فإذا ما يقدم على

خطوة أخرى تتمثل في تقديم أصل هذا المصطلح وعلميته من جهة، ويسر الارتكان إليه في مواجهة النص الشعري من جهة أخرى.

ويشير الباحث إلى «أن الحيز (Espace) بالفرنسية، (Raum) بالألمانية، و (Space) بالإنجليزية و (Spazio) بالإيطالية و (Espasio) بالإسبانية؛ ليس مفهوماً تقدياً، أصلاً.. وإنما هو مصطلح ينتمي إلى معرفيات إنسانية شتى كالجغرافيا، وعلم الفضاء، وعلم المهناسية (الحق الفضائي، أو الحيز الجوي ليد ما...)، ثم الحيز الفلسفي، وخصوصاً ما يتجسد منه في صورة الذات حيث أن الصبي، مثلاً لا يستطيع أن يعرف العالم (الحيز) الذي يحيط به، ولا حيز جسده نفسه، ولا البعد الذي يفصل بينهما أيضاً إلا ابتداء من سن معينة» (٦٣).

ثم ينشئ إلى تعريفات الفلاسفة لمفهوم (الحيز)، فوير أنها متمسكة بالتباني والتباعد فيما لطبيعة منطقاتهم المعرفية والأيدولوجية، فيترك تعريفاً لـ (إيجر)، بأنه وسط تستطيع أن نموذج فيه كل الأجسام وكل الحركات، وآخر لـ (أنديري لالاند) في أنه وسط مثالي محكوم ببنائية إجزائه، وفي هذا الوسط تتوابع (تتخذ لها بقعاً) محسوسات، وهو الذي يحسوي، نشيجه لذلك، كل الامتدادات المنقوية؛ ثم هو لا ينسى أن يثبت لنا ما لاقاه (لالاند) من انتقاد كثير من الفلاسفة، لينتهي إلى تبني تعريف (إيجر) معتبراً إياه على اختصاره جامعاً مانعاً وواضحاً دقيقاً.

وقد انتقل هذا المفهوم - حسب رأي الناقد - ومن مجالات الفلسفة

يتجسد المظهر الحيزي الثالث في ضرورة البحث حول موقف الشخصية الشعرية.. أو السردية من حيزها، وهل كانت راضية به، أم ضجرة منه؟ وهل كانت تحبه أم تفتقه؟

والرياضيات والهندسة الفراغية إلى حقل السيميائيات حيث لا يبرح غرض الإهاب.. ولا ينبغي له أن يفصل عن أصله القائم على البصرية، والحجمية والمساحية الإمتدادية، والبعدية وتكمن وظيفة السيميائية، حينئذ، في تفسير الأشكال والخطوط والأبعاد بتأويلها في إطار عالم السمة (٦٥).

١-٥ علاقة الحيز بالكتابة:

وفي محاولة منه لتجسيد أهمية المصطلح على مستوى العمل الإجمالي، يشير الناقد عبد الملك مرتاض، إذا كان الأمر متعلقاً بحيز الكتابة، إلى أن الاستحضار السريدي لنفسه في الرسم والتشكل من الأبعاد والخطوط والأشكال والألوان والأحجام المرئية المحصورة في لوحة بعينها، يقوم في الكتابة الإبداعية على ثلاثة محاور، يتكورها تباعاً كما يلي:

١- يتجسد المحور الأول في حجم النص، وكيفية توزيعه على القرطاس، ثم حجم الكتاب كفيما كانت طبيعته، وفي اللوحة التي اختصرت له لتكون على غلافه، وفي كيفية كتابة العنوان؛ أي بأي خط كتب...

٢- أن نبص، في حقل التحليل الحيزي، في أمر الأمكة المتحدث عنها في النص؛ إذ هي التي تشكل لحمة الشبكة الحيزية التي تقع فيها الحركة، والعبور، والسكون، والأمن، والحب، والكراه، والحين، والشعفر، والرضا، والغضب، والقبول، والرفض... ويمكن أن نبص في مساحات هذه الأمكة وأبعادها، ومواقفها، واتجاهاتها، وأشكالها، وشيكلها الخطوطية... ويمكن أن يتقرر من هذا كله، البحث في بسالة الحيز وتركيبته...

٣- ويتجسد المظهر الحيزي الثالث في ضرورة البحث حول موقف الشخصية الشعرية.. أو السردية من حيزها؛ وهل كانت راضية به، أم ضجرة منه؟ وهل كانت تحبه أم تفتقه؟ ولماذا أحبه، إن أحبه؟ ثم لماذا مقتته إن هي مقتته؟ (٦٦).

إن ما استبح الناقد عبد الملك مرتاض من مفاهيم في المجال السيميائي، وخاصة ما يقوم مقام مصطلح الفضاء، يدفعنا إلى القول أن مصطلح (Spatialisation) أي التحيز قد



أثينا إلى ذكرها، أن ترمع لها ميجال
الاقتراب من الشعر، فتعالج مسألة
التوصيل، من خلال ما طرأ على النص
الشعري من تحول، ارتبط بشكل من
الأشكال بما حدث من تقصير في قنوات
الاتصال التي تربت أذرا في القصيدة،
لأن انتقال القصيدة من وسط شفوي إلى
وسيط بدوي، واتجاهها إلى العين بدل
الأذن لم يكن يعني الأداة وظهيفيسا، بل
يشمل كذلك ميزة التخييل التي يقوم
عليها الشعر.

مما لا شك فيه أن الناقد قد توصل إلى نتائج عظيمة في توسيع دلالات النص الشعري أو بالأحرى محاولة لتلويج عالم النص من الباب الواسع.

الشعر على أنه حسيطة (حتمية تطويرية)،
حاولت الشعرية العربية عبر المعالم التي

فتح الباب واسمأ أمام التناول السيميائي
للخطاب الشعري، مما دفع النظرية التي
تولي اهتماماً خاصاً بالجانب البصري،
إلى التحقق على المستوى التطبيقي،
فالتأكد لم يال جهداً في تحويل ما جتنا
على ذكره من أمر الحيز وما يدور في
فلكه، إلى أدوات إجرائية في مجال
قراءاته للخطاب الأدبي، سواء ما تعلق
بالسرد (٦٧) أو ما تعلق بالشعر (٦٨).
ومما لا شك فيه أن الناقد قد توصل إلى
نتائج عظيمة في توسيع دلالات النص
الشعري، أو بالأحرى محاولة لتلويج عالم
النص من الباب الواسع.
وأخيراً، وبعمداً عن النظرة التي تقدم

* نائب واكاديمي من الجزائر

المراجع:

- ١- عبد السلام النسي، النقد والجدالة، دار الطليعة - بيروت، طبعة أولى ١٩٨٢، ص ٧.
- ٢- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج١ (التقليدية) ص ٦٠.
- ٣- ريمون ماركان، طوق التعمد وعلم الأسطورة، دار الكتاب اللبناني - بيروت، طبعة أولى ٢٠١٧.
- ٤- جعفر جباري، معنى الجملة في الشعر المعاصر، ص ٢٢٠، مع، ع، سنة ١٩٨٤، ص ٤٢.
- ٥- المرجع نفسه، ص ٤٤.
- ٦- محمد بنيس، المرجع نفسه، ص ٤٤.
- ٧- عطائي، التوبة، شعرية دوروف، عين للفلاحة، طبعة أولى سنة ١٩٩٠، ص ٢١٤.
- ٨- المرجع نفسه، ص ٩.
- ٩- B. Jakobson, Huit questions de critique, fragments de la nouvelle poétique (Sull P.1, Sull P.1).
- ١٠- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج٢ (الشعر العربي المعاصر)، ص ١١١.
- ١١- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج٢ (التقليدية)، ص ٤٧.
- ١٢- G. Genette, Figures II Coll point 1999, p.124-125.
- ١٣- P. velley, in G. Genette, Figures II P.125-126.
- ١٤- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث.
- ١٥- محمد الكوكبي، الشكل والخطاب، ص ١٩٩.
- ١٦- مؤرخ من القرنين، انظر المرجع السابق، ص ١٧، وما بعدها.
- ١٧- T. Todorov, Qu'en-ou que le structuralisme, coll. Points, Ed Sull 1968, P75-76.
- ١٨- عثمان المهدي، المرجع السابق، ص ٥٢.
- ١٩- انظر القول في محمد الكوكبي، الشكل والخطاب، ص ٢٠١، راجع كتاب المؤلفين، ص ١٧٥.
- ٢٠- المرجع نفسه، ص ٢٠٢.
- ٢١- المرجع نفسه، ص ٨٢.
- ٢٢- المرجع نفسه، ص ٨٢.
- ٢٣- انظر ذلك في الكوكبي، الشكل والخطاب، ص ٢٠٢.
- ٢٤- المرجع نفسه، ص ٢٠١.
- ٢٥- نفسه، ص ٢٠٦.
- ٢٦- نفسه، ص ٢٠٦.
- ٢٧- يقول مفكر الشكل، مكل الدلائل تشير إلى أن شعرة الجعيد يتزاحل بقوة في ماوية الشعر، القاب في فكر معانيه ومبته وسماجة استعارة الشعر، ص ٢٨.
- ٢٨- لتفصيل الشعر بين الزوايا والتشكيل، دار العودة - بيروت، طبعة أولى ١٩٨١، ص ١١٢.
- ٢٩- المرجع نفسه، ص ١١١.
- ٣٠- المرجع نفسه، ص ١١١.
- ٣١- المرجع نفسه، ص ١١١.
- ٣٢- نفسه، ص ١١٢.
- ٣٣- نفسه، ص ١١٢.
- ٣٤- نفسه، ص ١١٤.
- ٣٥- بطوي التهامي، مجلة الواح ٨٧/٨٨ سنة ١٩٩١ - تشكيل للنص الشعري بصرى، ص ٨١.
- ٣٦- التهامي، المرجع السابق، ص ١١٤.
- ٣٧- عنوان البحوث التي من الفصل الأول من الباب الأول من كتابه «تطويرة الشعر المعاصر

الشعرية والتأويلات الشعرية



حوار أتباع الدين الواحد!!

هل من الضروري الدعوة إلى حوار الأديان، بهذه الديباجة المطلقة التي يصاغ بها هذا الخطاب؟ السؤال مطروح بهذه المباشرة لأنه في أحيان كثيرة يتم زج الأديان في عملية الحوار بطريقة قسرية، ولأهداف سياسية، أدبية، قبل التفكير في مدى وجود أرضية موضوعية لهذا الحوار الأمثل في سبيل نظم نقاط الانسجام لكسر حدة الاختلاف بينها، تحت يافطة عناوينها الكبرى من إسلامية ومسيحية ويهودية!!

ربما من الظلم بمكان مطالبة هذه الأديان بالانفتاح على بعضها بكل أريحية، لتجاوز معضلات خلافاتها الكبرى، قبل أن تكتمل بنية فهمها لذاتها، وتتوصل داخل أطراف جبهاتها الداخلية للتوفيق بين طوائفها ومذاهبها وأحزابها، قبل أن تتحاور مع الأديان الأخرى!! هذه التساؤلات ليست ضرورية من التعجيز أو محاولة وضع العصي في العجلات، إنما فيها نوع من محاولة تلمس الواقع، والتعامل مع دعوات الحوار هذه بجدية وموضوعية، لأن المهتم والمراقب يرى أنه توجد أسباب الخلاف والتباعد، داخل إطار الدين الواحد، فكيف سيكون الحوار مع الآخر وفق هذا الحال؟

الواقع يوحي بأنه يوجد هناك داخل أتباع الدين الواحد حالة تشظٍ وانقسام وتعدد في المرجعيات والطوائف والمذاهب وغير ذلك من التسميات التي تحول الدين إلى مجموعات متناثرة من المذهبيين بأنهم أصحاب الدعوة الحقيقية التي قام عليها الدين في أصوله، وبذلك فإننا نعلم تلك الحالات أو المجموعات عندما نضعها تحت عنوان واحد كالدين الإسلامي أو المسيحي أو اليهودي، مثلاً، لأنه في داخل هذا الميثاق الكبير هناك عناوين فرعية كثيرة تجعل من المستحيل التوفيق بين بعض طوائف الدين الواحد ويكون في المقابل هناك تقارب وحوار بين دين من طرف وطائفة من طرف آخر، وبالتالي الحوار يكون منقوصاً وغير مكتمل وفيه نوع من الزيف والإدعاء، ولكي يتم تجاوز هذه العضلة صار بالضرورة إيجاد صيغة للخروج بتسوية أو مصالحة داخل أتباع الدين الواحد قبل أن يرفع شعار حوار الأديان بين أتباع الديانات الرئيسية المختلفة!!

في هذا السياق لعل نماذج بعض الأعمال الأدبية الإبداعية بدأت تتلمس هذه الفوارق وتشعر بتلك الضجوة داخل الدين الواحد فتحاول إيجاد هذا النوع من المصالحة بينها للخروج بتلك التسوية المنشودة بعد أن عجزت حوارات التفكير الدينية عن الوصول إلى هذا المخرج. فالذي يقرأ رواية "إنجيل الابن" للأمريكي نورمان ميلر سيلاحظ ذكاء غير العادي في محاولة التوفيق بين الأناجيل الأربعة التي كتبت في غير زمان وصارت مرجعاً للديانة المسيحية رغم الفوارق البينية بينها بحيث صارت مجتمعة تشكل محور الديانة المسيحية بكل طوائفها. وهنا يحاول أن يوصل ميلر بينها في أنه يجعل المسيح هو من يكتب سيرته ويكتب إنجيله الذي أرادته فكانت التسمية "إنجيل الابن" وهو بالفعل خلاصات الأناجيل الأربعة في كتاب واحد. ولعل مثل هذا الاجتهاد الأدبي تجاوز بفاعليته كثيراً من نظريات المرجعيات الدينية في تلمس لمحاولة البدء بوصف الحوار المقطوع داخل الدين الواحد، وبشكل فاتحة حركات جريئة داخل الدين الواحد للاجتهاد فيه وإعادة صياغته والعمل على بناء معمار المصالحة من داخله للإجابة على كثير من التساؤلات وحسمها، قبل أن يتم الانتقال إلى سؤال المصالحة والحوار مع الديانات الأخرى، وهذا المثال الذي طرحناه في داخل الديانة المسيحية هو ذاته مطروح داخل المذاهب الإسلامية أو الملل اليهودية وهو فعل مشروع، وله مبرراته الآن في عالم باتت تحكمه حروب وخلافات تشكل مساحة الخلاف الديني أكبر قدر فيه إضافة إلى أنها صارت في المحور الأساس لتجليات الصراع في هذا القرن وعلى كافة المستويات!!

أي ما يمكن عدّه اختراعاً لعمود
المصدر الروائي الأول، وتضمر تماهزه عن
الواقعي، كما يلح ويؤكد أبرز المشتغلين
في الإبداع والنقد الروائيين، بدءاً من
"هنري جيمس"، حتى آلان روب غرييه".
ولا يشغلنا عن تأكيد ذلك كتاب "غرييه"
الحماسي القديم، "تحو رواية جديدة"،
الذي كُتبت بحوّه بين عامي ١٩٥٢
و١٩٦٣م؛ ذلك أن "غرييه" نفسه يبدو
كثير التشكك في العقود الأخيرة بالمعدي
من انحصاراته "النصية"، والشكلية،
والتشبيئية (١).

على الرغم من ذلك، فإن الروائي
السوري خيرى الذهبي يحرص في
أعماله الثلاثة الأخيرة: "فخ الأسماء" (٢)،
"لو لم يكن اسمها فاطمة" (٣)، "صباوات
ياسين" (٤)، على خوض مغامرة البناء
المجازي في أكثر أشكاله سفوراً، وهو
الشكل الذي يتوسل تكوينات فانتازية
تعرض انزياحها المجازي وتلج عليه، إنه
أمر لا يصعب فهم مسوغاته في شرط
عام وخاص متعدد الوجوه، يبدو المجاز
فيه خياراً وحيداً إزاء فجاجة الواقع أولاً،
وتقيّة لا بد منها أمام المفشرات من
التباوت الجائلة فوق الصدور والمخيلات

تناسخ الواقع والمجاز في البنية الترددية : "لو لم يكن اسمها فاطمة" لخيرى الذهبي

د. جهاد عطا نعيمة *

الروائي الذي يعتمد مادة مجازية لعمله بمواجهة جملة من
الاحتمالات المركبة. أولها: قلق السرد بين متعلّيات الدلالة

يعزف

الرمزية من جهة، والضرورات
الروائية لبناء أحسنائه
وشخصياته ووجهة نموها
الذاتي؛ عبر خضوعها
لخصائص بنيتها الذاتية من
جهة أخرى، وثانيها: تحوّل
عمله في حال الإحاح قضايها
أيديولوجية معينة إلى نمط
من الكتابة الأمثولية، أو
التوجيهية بعامّة (الأخلاقية،
الفلسفية، الدينية... إلخ)،
وثالثها: وهو ما ينتج عن
الاحتمالين السابقين من
فقدان الروح الإنسانية الحيّة؛
"غسة الحياة" بتعبير "هنري
جيمس"، التي تتسم بها المادة
الروائية عادية، ومن ثم تحوّل
الإبداع السردى إلى ممارسة
أدائية وظيفية خالصة على
مقاس ترسيمات جاهزة

خيرى الذهبي



لو لم يكن اسمها فاطمة

في لو لم يكن اسمها
فاطمة؟ موضوع قراءتنا

النقدية هذه، لم يكن هاجس "الذهبي" الأول ضبط سرده على مفاصل مفرداته المجازية، بل الاحتفاء الواضح بالنقطة التضمينية الواقعية لهذه المفردات، وهو أمر يتيسر الوقوف عليه فيما يتصل بتكوين الشخصيات وحواراتها ويصنع النفسية وطبيعة القضايا التي تمسها، وخصائص الفضاء الروائي الذي تتفاعل معه وفيه بعامه... إلخ، على النحو الذي غدا منه المستوى المجازي للسرد كاشفاً وتابعا للمستوى الواقعي وليس العكس؛ تستعفه في ذلك مرجعية اجتماعية تاريخية مميزة تخلق أدواتها الفنية بكثير من الدراية، مهيبة إلى الذهن تلك الخصوصية التي ميّزت الأعمال المجازية لكبار الروائيين العرب من طراز: كاتب ياسين و نجيب محفوظ و جمال النبطاني، من جهة ثراء التضمينات الواقعية داخل النسيج المجازية العامة لبناتهم السردية.

ملف مئة

سلمان البندقدار. هذا هو اسمه، أما مهنته فهي مخرج سينمائي يرسم الحالة القسرية خمسة عشر عاماً، قبل أن تتاح له فرصة سينمائية مع إحدى المحطات الفرنسية، الفرصة التي تمضي الرواية في عرض جملة الشخصيات الإشكالية التي تواجهه وهو في صدد تحقيقها:

كان قد تعاقد مع محطة فرنسية لإخراج عدة أفلام توثيقية عن المدن الميتة (خطوط التشديد في هذه الدراسة دائماً من هندي) في شمال سورية، مدن كانت عاصمة بالحياة والأسواق والمباني وطرق الضيافة ثم تَوَقَّفت كل شيء، ولم يتبق من كل تلك الحياة إلا أعمدة ضخمة، وكابتراثيات، أو معابد لو أمضيت جيداً لسمعت أصداء المراقيل ما تزال تردد بين جنباتها، ولكن العين لا ترى إلا الركام المجرى في الأعمدة والتسويحان الكورنيثية المائلة بعد الزلزال على الأرض (ص 10).

الواقع والمجاز جنباً إلى جنب في تكامل وتنازع فريين يفتتحان أفاق السرد ولا يحدّانها؛ وهو يطلق قضية "المدن الميتة" و"الزلازل" في صفحات النص الأولى، كما يطلق فيها قضية "الصاعقة" عنواناً للفصل الافتتاحي، وذلك قبل أن يمضي كي يكشف أو يكشف عبر عدد من المخطوطات التي توضع بين يدي سلمان بالسيرة السريّة لأمة فاطمة

لم يكن هاجس "الذهبي" الأول ضبط سرده على مقاس مفرداته المجازية، بل الاحتفاء الواضح بالدقة التضمينية الواقعية لهذه المفردات، وهو أمر يتيسر الوقوف عليه فيما يتصل بتكوين الشخصيات وحواراتها

الشاكرا، التي تبدو له شيئاً يستعصي على التصديق؛ سيرة تتشكل من مفردات وتفاصيل واقعية تماماً، في الوقت الذي يُلاحظ فيه أن الشرط الذي يبيح له سلمان وهو يطالع المخطوطات التي تكشف هذه السيرة (ملاحم المكان وحقيقته الإدارية وسط جفاف المدينة... سلمية مفارقاته الزمنية من الزمن الواقعي، لم النهاية الفرائضية لتحوّل ملاحم هذا المكان ومن ثم اختفاؤه بعد فروغ سلمان من قسرة المخطوطات... إلخ)، هذا الشرط يمكن قراءته بوصفه إطاراً "فانتازياً" يسهم في صياغة البهم المجازي لحياة فاطمة ومصيرها.

إن تأمل المستويين الواقعي والمجازي في وحدة تفاعلهما الحكمة، يخلص بنا إلى تلك الخاصية الهامة، التي تشكل أبرز نواظم الأداء المجازي لخبيري الذهبي، ولأسيما في أعماله الأخيرة، وهي: استناده إلى عالم واقعي متين يتأسس عليه ويستمد صلابته منه، وهو ما يميّز مثل هذا الأداء عن ذلك النمط المتعرج المرتبك الذي يصعب "المجاز" فرصة ملائمة لتلقت من أهم مقومات الكتابة الروائية.

حكاية سلمان وحكاية فاطمة

هو إذن سلمان البندقدار المخرج السينمائي الذي جاء من دمشق إلى الشمال السوري برفقة مصوره يوسف، بعد أن تعاقد مع المحطة الفرنسية لتحقيق عمل وثائقي عن المدن الميتة، مخرج تلبس هُتَته نمط حياته؛ فلا يستطيع الخروج من إهاب المراقب

والتأمل لكل ما يجري حوله. كانت المواجهة التي قُدِّمَها إلى المحطة مؤثرة، فهي تشيد بـ "الهستية" التي يتحمس لها بوصفها الفترة الأزهى في تاريخ البلاد؛ حيث امتزاج الحضارات دون ترقع إحداها على سواها، أو هي رسالة استجداج تقول للمحطة الفرنسية نحن ننتمي إلى حضارة متوسطية واحدة، أعطت أجمل ما عرفته البشرية من فلسفات وأشعر وذكريات عن زمن الإنسان الذهبي، إلى أن جاءت "البيزنطية" ليبدأ تاريخ القصر والقهر واعتبرت الإنسان على الإنسان تحت عنوان المعتقد الواحد والرغبة في توحيد العالم تحت راية واحدة.

أكان بغزال الشاكسين على المحطة

مطلناً بأنه متوسطي؟ أم أنه كان يعلن

احتجاجه على البيزنطية الجديدة تحت

اسم الحزب الواحد (ص 1).

إنه حوار سلمان مع نفسه، أو حوار النص الذي يوعي أحياناً ويصرح أحياناً مع قارئه، وهو أيضاً حوار النص مع كاتبه بوصفه مبدعاً ومواطناً يعيش هو الآخر مع شخصيته التضمينية الزمن

ونفسه وأسلته الملحة نفسها، وفي مقدمتها سؤال "البيزنطية الجديدة" وقهرها وعطلاتها، والذي لا شك أنه

يتسنى في ركن خفي منه مثل سلمان

أبصاراً إذ يتجاذب بصاعقة نثر بعامته

قادمة أن تحدث العاصفة، فاعلمها تخفف

قليلاً من الملل الذي يستعنته (ص 5)،

الملل الذي غناه سلمان خمسة عشر

عاماً متتالية؛ منذ أن عاد من دراسته

السينمائية يطعم بمشاريع سينمائية

استحال عليه تحقيق أي منها في شرط

الحصار متدد و ضارب الجذور.

سلمان هذا... سلمان أو سليمان، ذو

الأحلام الموهوبة يجد نفسه مضطراً وهو

في صدد تنفيذ مشروعه المذكور في

"المدينة الميتة" إلى تقديم بعض التلات

لتيسير عمله، تاتلات لم يكن في أعماقه

راضياً عنها، ومنها مسابقة الطغوس

الاستعراضية في الاحتفاء به التي رعاها

كل من: أمين الشببة ومدير الناحية

والقلمون بينهما (يوسمان أن نألم هنا

الروح الحكيمية البليغة وجذرها المضحك

المكي المبعش في عالمنا الشرق ثائث،

عبر التريف المذكور بثالث الثلاثة:

القلمون بينهما.)

هكذا أتبع له مشاهدة تلك اللوحة

الزيتية في مكتب مدير الناحية؛

شزال مطارد يلجأ إلى بركة ماء





محاملة بالشجر، وشجاة، وفي اللحظة التي آمن فيها بوصوله إلى بر السلامة تنكشف الأشجار عن المصيردين وينافهم. لوحة شائعة مرسومة بقدر من السذاجة سبق أن رأها مراراً، لكن اللافت في رسمها كان الشعر في عيني الغزال، ذلك الشعر الذي جعله يستعيد من قناع ذاكرته لوحات مماثلة لتزلازل تضطرب صيونها بالزعر نفسه. وإذا يستجلي اسم الرسام في اللوحة فيناجيه التشكيل الذي لا لبس فيه: «فاطمة الشاكر زوجة مدير المال عام ١٣٦٢ هـ - قرية المواقف ١٤٢٢ الهجرية (ص ٢٠).

بهذا الاكتشاف المفاجئ: ففاطمة الشاكر هي أمه ومدير المال ركني الهندسدار هو أبوه، وبمسلسلة من الحيات «الفاخرية» ذات التضميلات الواقعية يُشعر السرد أبعاده المتجازية على الكثير من أسئلة الراي ونقلاعاتها الملحة: إذ يقتحم وليمة الغذاء التي يشارك فيها ثلاثي المتنفذين المذكورين رجل يبدو مالوفاً لسلطان على الرغم من عدم قدرته على تحديد، ملتبس السن بين كهولة الملايح، وشباب الجسد، وحيويته وقوته، ببرة رصاصية رسمية، جبهة الكي، وبرميلة عبق «فرشاة»، رجل يعطى باحترام طالع المتقندين في نحو لاقت ويئادونه «السيو غسان» (ليس من الصعب الوصول إلى دالة المسيو غسان لاحقاً بوصفه الذاكرة التاريخية التي لا يستطيع أحد مصادرتها)، يصر على استنساخه سلمان في داره المفارقة بمكوناتها وحياتها المعيش فيها، كما أشرنا. في تلك الدار تقابض لوحات أمه الكثيرة المشغولة بموضوع الغزال المطارد، والبورثيريات، والرسوم الزيتية العديدة التي رسمها فيها ناهن مجهول التوقيع، كما نتاجه مخطوطات اعترافية لها أيضاً، ولأبيه ولقائد الحماية الفرنسية «فليب أوستان»، وللمسيو غسان نفسه؛ الذي يدعو إلى قراءة تلك المخطوطات بوصفها «مادة أولية» لفهمه؛ ومثل هدشة سلمان في كون ما يسمى إلى الشغل عليه فيلماً توثيقياً وليس فيلماً روائياً أو ما شابه، واختفاء «المسيو غسان» غير مرة لدى التماسه حين قراءة المخطوطات، مما يترك الأستئلة في مخيلة سلمان أمام كل ما يجري، وبخاصة مع إشارة المسيو غسان التالية: «أفرا النص أولاً... لقد انتظرنك....

من هي فاطمة، وما هي حكاية اسمها الذي يرسم عنوان الرواية تحفيزاً الأول، بوصفه أولى علامات نص تتعدد وتتداخل علاماته؟ هي فاطمة الشاكر، الصبية الدمشقية، التي امتلكت سرًا خاصاً للفتنة والسحر

صحرين وربما ثلاثين عاماً (ص ٢٩)،

«لو لم يكن اسمها فاطمة»

من هي فاطمة، وما هي حكاية اسمها الذي يرسم عنوان الرواية تحفيزاً الأول، بوصفه أولى علامات نص تتعدد وتتداخل علاماته؟ هي فاطمة الشاكر، الصبية الدمشقية، التي امتلكت سرًا خاصاً للفتنة والسحر، والفضوض الأنثوي أوجزته مشاهيرها الملحة لأسطورة السمينات الهوليودية: «غريتا غاربو»، التي حفرت بفتنتها وغموض نظرتها رغبات مكتومة وصريحة في أفئدة فتيان وشباب أجيال عديدة، وفي مقدمة هؤلاء ركني الهندسدار الباحث عيناً ما بيت متممة إلى آخر، عن إطفاء شهوة فجرتها مرة مشاهدة سينمائية لذلك المسحور «غاريوبو» الذي لا يُضاهي، ركني الهندسدار المولف الحكومي ذو الأصول التقليدية، الفقير بعلمه ومواهبه، إذا ما استثنينا موهبة الوصولية الفائضة التي ترسم له الدرب المناسب دائماً للارتقاء الوظيفي، ترفاً ومهارة يجيد هيهما أيما إجادة، تساق ومحارة الأفضل لنهش الاكتاف، لا يهم في ذلك اعتبارات الكرامة والتقاليد وأعرافها المتوارثة جبال إثر جبل..

هي فاطمة الشاكر التي قطعت رحلة علمها، التي تفوقت فيه فكانت الأولى في مدرستها، كي تكسّر زوجة فحسب، لهذا الهندسدار، يمد أولى انتصارات وصوليته، التي رفعت من تحصنات إلى كبير عبادي الأغنام في البداية، معزراً بسميرة هارثة تستثير موافقة أهلها على مصاهرته، وحسد قريناتها، وسكرتها

الراضي بعد رفض... منصب مقرر حازه بشرط، يلاحظ في عرف القويم الوطنية؛ وهو تقتضي مواقع القطع الأثرية الثمينة ويهيئها للمستشار الفرنسي، بعد ثبوت كفايته في هذا المضمار في هديته الأثرية الثمينة إليه.

هي فاطمة الشاكر التي عرفت فيما بعد بـ «فاطمة السنغال»، وذلك إثر قسم أطلقته: «لا تخرج من بيتها مادام هناك سنغالي واحد في سورية» (ص ٨٧) بسبب من تحرش دورية سنغالية من دوريات الانشداب الفرنسي بها بندا واحد صاحب متلاحق: «فاتمة... فاتمة...»

نداءً ما كان يعرف اسمها من أسماء المثلثات سواء، وما كانوا يرفضون أن أساء فعلاً اسم من ينادونها (هنا تكمن مفارقة عنوان الرواية)، فجاءت الرمية من غير همد الرامي، رمية انقطعت فقتمة لها ومنق وقصصها عبد الفتي، سمان الحي الأضرع الدوبوب على ملاحقتها بتدريته المباحة، فاطمة التي حوصرت بمهانتها وعجزها عن الانتماء وسط عالم أدار لها الظهور لحظتها، وهي في أمن الحاجة إليه، عالم مجسّد بحماة مشغولة بصلاة تستغرق ذنوباً لا يفرها أحد، وزوج مزمن الصفر، زوج يرتد متغابره على قسم الزوجة بوصفه موهوباً وابن حكومة حريصاً على الحفاظ على موارقه ومناخه لديها. استكثاراً وسعيًا ذوياً ملصحاً إلى شيها عنه، قبل أن تفتق حصن الانتهاز من التماس الفقوى المناسبة لدى أحد الشيوخ، التي تتيح التحرر من القسم دون النكوت به؛ هدم الجدار الفاصل بين بيته وبيت الجيران؛ كي تخرج من الثاني بعد أن حُرمت على نفسها الخروج من الأول، الفقوى التي فاز في سعيه إليها بمنصب مدير المال في البداية كايا «تامواها»، وسمونها، وأجانبها، ولقائها الأثرية (ص ١٠).

هي أيضاً «فاطمة الضرباع» التي دافع لقيها الجديد شربتها مرة أخرى حين انقضت زواجها وانقضت نفسها من موت معقّق إثر إصابة الزوج ونزفه في رحلة صيد صحراوي، إذ أسفقت بهماره، وقادت به المربة نحو الطريق الصائب، فتجيباً ممّا من حصار طلعان ضباب أثارته رائحة دماء الغزال التي خدشها الزوج في مؤخرة العربة؛ شهرة ومخبّإ إسلامي جديان تكشف اهتمام ممثلي الانتداب الفرنسي بهما من محاولة جلاء سر عسكري ملتبس ارتبط بوجود

قبعة جندي ألماني في كادر الصورة الملتقطة للدرية الناجية من متاهة الموت الصحراوي، مما أثار المعنيين في المكتب الثاني في حكومة قبلي لتضمين حقيقة صاحب القبة، وهدف رحلته ووجهتها، وسبب إصابته.. فاطمة الضباغ التي كان عليها أن تواجبه من جديد وصولة الزوج: إذ يلج على مسفورها أمام وجهاء "الانتداب" وممثليهم وقد قصدوا منزلها للعثور على خلف هيفه، هي التي لم تعرف المسفور أو تتصوره يوماً، فتطلق تحديقها بعد طول جدال في وجه ضمة الزوج المخزية: "إن أسفرت أمهم بناءً على طلبك، فلن أحسب إلى الأبد" (ص ١٥٨)...

هي فاطمة التي تشعل مشابيحها "الغرابية" في سفورها القضيدي آنذاك الولة في قلب ومخيلة الكليتين فيليب أوغستان قائد حامية البادية الفرنسية، المحارب الجمهوري السابق في الحرب الأهلية الإسبانية، المنقلب على ماضيه واللائق من هزائمه بفرفة الموت انفرنسية؛ اللجيين إيتراجهية، مجمع الهاريين من ماضيسهم وأحلامهم وأسماهم وأديانهم وأوطانهم، بحثاً عن انتصاه جديد عبثه القدرة المنفلتة من عقابها على القتل، "فيليب أوغستان" الفنان السابق الذي استحال على أصباغ فرائضه جميع ضحايا أبرياء مسفوحاً بغير حساب، ثائر الأمم وقائل اليوم الذي يتنزع من رماده ماضيه مسعر "غرابي" الذي لا يضيأه في فيلمها "المكة كريستينا" فتشمله المشابهة "الفاطمية" للأسطورة الهوليودية بما تشهره في فضائه الشرقي الجديد من أحوال، فتشدد المرأة المشبهة والملممة والتلميذة، التي تبدأ مشوارها في عالم الخط والشكل واللون على يديه، قبل أن ينهي رحلته العسكرية المسكونة بشهوة القتل صائداً أو هارباً إلى بلاده أشرف مقبداً، إثر نزوة فروسية مخففة على ظهر أصيل جموح (ص ١٧٤، ١٧٥)...

هي فاطمة التي ستمدود إلى الريم بعد انقطاع سنوات إثر فقدانها المعلم والمرشد الأول "فيليب أوغستان"، فتلقى مرشدتها (أو متبرها) الثاني: "معاوية" الختفسي، رجل الزمن الجديد، الذي سيقدم لها من غيبته الترمويفية فهي تكبره بمسرة أعوام شهادة الثانوية على طلب من غشٍ خالص، و شهرة ضيقة موجهة على طبق غش آخر، ثم أشهراً

لدورة تدريبية في عاصمة الفن العالمي "باريس". مع علاقة حب مجهولة النواضع في البداية قبل أن تنصرف عن عصاب استحواذ مافوق على المدينة، أو ما يمثلها، لريفي مسفوق يلاحقه حلم عرض مدني لآح له ذاتي القطاف، بعد أن أمسك زمام تاريخ هجين محنّي الطهر، فانتقل بنسر وازع، من هوس الاستحواذ على الأم وما تمثله في ذاكرته ووعيه السقيمين، إلى هوس الاستحواذ على ابنيتها، معاوية أو "علاء الدين" الزمن الجديد والفنانوس الجديد الذي يصير بنفوذ ما لا يصير:

قيماً بعد ساذكر الفنانوس السحري الذي تمكّن معاوية، فجعله يهتف لوزير التربية، فيمسقط الوزير شره الزمان المخصص للتقديم للشهادة الثانوية، وذكر رئيس قاعة الامتحان وهو يبدل أوراق امتحاني المضطربة، ذكرت المحجزات التي اقترعها، والأموال التي كان يأمر بصرها، والسيارات التي كان يمسكها، والقصور الذي بناه... إلخ (ص ١٨١).

وهي أخيراً فاطمة التي تعيش توتيتها من تجارب حياتها كلها، وعزلتها ويقاعا السري على قيد الحياة: إذ عتت ميتة منذ سنين في حالة السيل العظيم على طريق "عرفات"، بعد محاولة انتحار اقتذت منها وسافرت إلها لأداء فريضة الحج.. فاطمة التي تكشف لسلطان في مخطوطها مع سر بقائها على قيد الحياة وأسرار ماضيهام مراراً آخر، هو كونها الجهة التي تقف خلف مشروع الحملة الفرنسية التي تعافتت معه.

فاطمة الشاكر الذاكرة التي تقف في مخطوطها من أسرار حياتها الخاصة، فتستبيحها ماضيا وحاضراً ولولها، المخرج المحطوط كي ينجز فيلماً يفرج به من عطلاته الزمنية، فيلماً ينصفها من عطفها سواها من ناس المدن الميتة، وهي أيضاً المرأة الأم التي كملت قد ارتسمت في مرآة بنوثة صورة أخرى ملونة بالذكوريات الحميمية، وهددت الطغولة، والمائدة الجاهزة لحظة الجوع، وكذلك؛ بالنظر الدائم مع الأب. حياة كاملة متهدية بالكثير من التفاصيل المؤثرة رسمها خيطان سرديان: سردي خارجي سردي بضمير الغائب التقليدي العليم يلاحق وقائع مواجهات الابن وهو في صدد مهمته السيميائية في المدينة الميتة في زمن هو أكثر موتاً،

ويستعيد في مجرياته ذكراً ومن منظور البؤنة الخاصة تلك المساحة الأمومية الجميلة المقتددة لفاطمة، وسرد داخلي بضمير التكمّل، وسيلته "الضمينية" يوميات متعددة المصادر، تنصرف عن صورة تقبضة وهي تكشف بصفحات مبعولة لديه من حياة فاطمة، وولقاء وسقالات الخيطين سرديين ترسم الصورة كاملة لفاطمة الشاكر: فاطمة الأم الحنون، وفاطمة المرأة التي عاشت وكافحت وتمسكت وقصومت وأحييت وكهرت وانتصحت، قبل أن تستسلم لتوتيتها النصح.

من هي فاطمة في "معدلات السرد الموضوعية" في جملة إحالاتها الخاصة والمساءة بعد ذلك كله إن؟ أم امرأة نهت مصيرها الاقدار إذ خانها مراراً كل من وضعت مصيرها بين يديه ؟ أم هي تجل مجازي لكل ما أو من نخذه أو نخضه، نحن الأبناء على أحيات ومصيرها؟ بعد أن نصمّ مسامحه بدوي وعودنا، على الفحو الذي تقود معه المؤدة إلى طمانينة السلف، اليأس من خلاص الأرض والمستجير بوعده السماء، اللالذ الوحيد للتي ؟

إنها هذا وذلك، في نص حلق، يصرح أحباتها إلى الإذاعة المسافرة، ويوارب أحياناً حتى التضليل، في لعبة سرديّة مساهرة، تعطي وقت نشاء وتمنع وقت نشاء، ولا يعيب النص بساطة الرموز إليه خلف ذلك كله؛ فالهجرة الروائية لا تتخلى في الرموز إلى الغائب، بل في المادة النصية الزائرة، الحاضرة في جملة علامات وأدواتها وتقنياتها وتفاعلاتها، ولا تكف الرواية والمؤتمين بضمة سطور تمنع مغزاهم لقارئها، فتوفر عليه الجهد والوقت.

خصائص البنية الجمالية الدلالية للنص

يقوم النص على شبكة جمالية ودلالية متداخلة ومتماخضة محكمة البناء ذات توليفات ترددية، تستند إلى قدر ملموس من التكرار والتقابل والتعاضل والتضاد والتفان يمكن ملاحقة أبرز تجلياتها فيما يلي:

١. تواتر السؤال الذي يغترق السياق السردية مرة بعد مرة مستجيباً حقيقة فاطمة، في ذهن سلمان الابن المصعوق مما يقف عليه هي المخطوطات الاعترافية من أسرار متصل بحياتها، وهو





سؤال يقوم على مقابلة ضمنية بين الصورة الذاكرة القديمة التي تضرع استنادها من جهة، وصورتها الأخرى التي تكتشفه الخطوط بها فناناً ومخرجاً وتفرغ حضورها عليه من جهة أخرى، فينطلق لسان حاله مكرراً تلك الثانية اللفظية الفصامية الحادة التي يتقابل ويتناقض فيها الصورة، "هي فاطمة الحول يا غنام حول، وفاطمة جومان بئي اكل...". أم فاطمة السنفال ، وفاطمة الضباط، وفاطمة أوغستان ومعاوية...؟ فاطمة الذاكرة المطمئة حول أم ماتت منذ سنوات، أم فاطمة التي تسودها الذاكرة وتضئ رقادها وأملها، وهي تكتشف بأسرار حياة لا تسبق، وتكتشف معها بقاء مفاجئ على قيد الحياة وعزلة أريادية ومملة بتحويل سيمفوني لا تضل في البال؟ في تضاد الوجهين ومفارقاته ترسم فاطمة، بوصفها شخصية خارجة من الحياة لا شخصية مؤتملة أحادية اللون، ويوصفها كذلك، فهي فاطمة الأم مضيفة الأمومة في علاقتها بابنها، وهي أيضاً فاطمة المرأة التي تكتمل طلاقة الحب لديها وتمتلك منهاها الإنساني الحي بالبحث المضي عن بديل لنذالة الزوج، الذي ثوبن كرامته وكرامتها عليه غير مرة، فيسفعهما على مذبح وصوليتيه "الخرثيث ساقط القرن" كما تصفه في مخطوطها (ص ٦٥) بكل ما في هذا الوصف من دلالة مادية ومعنوية.

٢. تواتر الخزي الدلالي مع ثبات الدال وتغير محمولاته، وهو ما يلاحظ في توصيف المدينة مثلاً، الذي يتردد ويتناثر في صفحات النص وبين مسطوره: "المدينة الميتة (في كثير من الصفحات)، "المدينة المملوءة المضطربة بالأصعدة المكسرة...". "المدينة الضائعة عن رحمة الله منذ قرون" (ص ١٠٩)، "مدينة العدم" (ص ١٣٦)، "مدينة الأصنام بلا رؤوس" (ص ١٤٧)، "المدينة التي غضب الله عليها" (ص ١٥٠)، إلخ... وهو تكرر له وقعه وتأثيره المميز ليس على المستوى الشكلي فحسب، بل من جهة ضرورة التتبع اللفظي بوصفه قيمة كلاسيكية معروفة وشائعة في ألف باء البناء النصي بعامه، بل في تعدد أنماط لإارات الدلالة في كل مرة تتنوع فيها محولات الدال.

٣. الاستراتيجيات الخاصة بتواتر يتراق مع تعقيل متصاعد ومتلاحق

للاكتشاف ذات المحمولات الهامة في النص:

لتلاحظ مثلاً الخطوات التي خضعت لها لفظة "قَرَمَ" وفقاً لهذه الاستراتيجية: أ شرخها في المتن. ب تحفيزها في شاهدين ميثولوجيين، ج تشبهر دلائلها المحفزة في النص، هـ وماجمل كلاً من اللفظ ومحمولاته وشعباً بالآخر، لكان قرأنا نهائياً قد أنجز بينهما على نحو يستدعي فيه القرنين قرينه كيما جاء، وأينما جاء. لنعد إلى بعض التفاصيل في الخطوات المذكورة:

الـقَرَمَ... فإنَّ هذه الكلمة بكلمات مشابهة في لغات عرها، ولكنه اكتشف سعيها أنها كلمة عربية لا مثل لها في لغات العالم -الـقَرَمَ.. إنه الشهوة إلى اللحم، الجوع إلى اللحم ولاشيء آخر، -الـقَرَمَ.. إنه ليس الجوع، وليس الفهم، وليس الجشع، وليس الجلوعة وليس الفجعة.. إنه القَرَمَ (ص ٧٠). وفي صفحة لاحقة:

"وتذكر هومير وحديثه عن الآلهة القرمصة لرائحة الدهن، وتذكر التوراة وحديثها عن يهوة المتكرم لرائحة الدم والدهن المحروق" (ص ١٢).

ثم في صفحة لاحقة أخرى:

"كان يرى المشهد بعيني المخرج، فرأى المشهد جزءاً من سائير يكون بكل شهوآيته وحيوانيته ووثنيته، رأى السيد مدير الناحية، والسيد أمين الشعبة، والفاضل بينهما وقد غاصوا في أفخاذ الفرائج يهشون، والدهن قد لوث خدومهم وشفاهم... كانوا يهشون، ويهشون، والدهن يقطر و... تشكل المشهد كاملاً، وتمنى لو أن الكاميرا جازمة للاحتفاظ بهذه النظرات الغائصة المستمتعة" (ص ٢٧٠).

هذا التعميد الدلالي يصل إلى ذروة بلاغته الوشعية، في توابعات لاحقة ذات تركيب سيرالي مصادم، يتصارع فيه الطاقم نفسه وهو يبري حتى العظم قيوداً مشبوا بكامله، أو ينتظر نضج القعود الحي المرفوع بالخطاطيف يجار برغاء الآلهة؛ إذ يرفع فوق نار هادئة وسط اللوات والفوح والتحية وألنهنه (ص ٣٦٤ و٣٦٥ مثلاً). وكثيراً ما تخترق مفردات المشهد، مع تنوع بسيط بصر سيميائي "مونتاجي" واضح، لحظات معينة في قراءة سلمان للمخطوطات، حيث تتقاطع معاناة فاطمة في ماضيها

مع مصير القعود الذي يتم تناهشه أو شبهه حي في حاضر السرد.

هكذا يحضر كل هذا الفضاء الدلالي الذي إشبعت به تدريجياً لفظة "الـقَرَمَ" كلما ذكرت هذه اللفظة، وهكذا تحضر لفظة "الـقَرَمَ" دون سواها بوصفها اللفظة الوحيدة المضحية دليلاً كلما مر تفصيل يصل بشهوة اللحم واقعاً، أو مجازاً.

٤- تواتر مكونات مشهدية واحدة لموصوفات مختلفة:

يقوم توكيد بعض القضايا في النص ، على تواتر مكونات مشهدية معينة؛ الفناء، وصوراً، وجزئيات أخرى في توصيف مشاهد مختلفة، بقصد تحقيق روابط متصودة بينها، وهو ما يمنح السرد قيمة تمبيرية ذات تأثيرات خاصة ؛ إذ يجعل من اللقطات السردية المشذولة بذلك بقعاً أرجوانية (هـ) في السياق النصي تستثير اهتمام القارئ، وتحرضه على التساؤل للوقوف على المعنى الخاص خلفه.

مرة أخرى نعود إلى تلك التفاصيل "السائير" كونها التفاصيل الأكثر تواتراً في النص، بما تحفل به من دلالة/ دلالات معوية:

تكرر تفاصيل -الـقَرَمَ الجماعي بوصفها أحد الخلفاء كلي في حفل التكريس للمنتبين الجدد إلى "الليجون إيتراجية" مسبقة بالإشارة إلى "الموت" بوصفه العملة الوحيدة المتداولة في هذه القرمصة (ص ٩٧)، وهو ما يرد في مخطوطة "غليب أوغستان" الثلاث بها من هزائم ماضيه، والذي غدا بعدها واحداً من أشد الوالدين في شهوة الدم واقتل المجاني فيها؛

"في المسكر الأول بعد الولادة الجديدة في الفرقة الجديدة، رأيتهم واللحوم في أفواههم يهشون، كانوا يهشون لهم حفل تكريس وتسميد جنينين، خضل أشوا فيه الخنازير والعجول على السفود كاملة وكانوا ينقنون يهشون في شهوة لم تكن تشبه شهوة الطعام، جرؤني إلى مشاركتهم، لأكرس أخاً جديدة في أخوة النেশ، في فرقة الموت. لحظت مزق اللحم بين أسنانهم، ولما ن الدهن على ذقونهم، فتسابت: أي لحم ياكلون" (ص ٩٧).

لقد غدا هذا التوصيف خصيصاً رأسخة لهذا النص ، ملكية لها استحقاقاتها؛ يجد القارئ نفسه ملزماً بإنشادات دلالية مستندة إليها ومرتبطة

بها، وهو يتابع علاقة كل من ركني البندقدار، وفيليب أوجستان، و معاوية بضاطة، فركني البندقدار مثلاً الموضع بالكل «الفتايل» نيئة، والذي يتلصق تشبها لها كلما خُصرت ببالة ليس سوى متقَرِّم من طراز خاص يجمع ببساطة بين شهوته «الفرايوية» وسمار قمره في توصيف فاضحة منذ لقائه الأول بها:

وَلَا قَرِينٌ نُسَمُّ عَلَيْهِمْ شَمِيتَ رِيحَةَ
الْفَتَائِلِ. أَعُوذُ بِاللَّهِ حِذَا يَبْصُقُ بَنْتٌ
كَامِلَةً مَكْمَلَةٌ وَجْهَ غَرِينَا غَارِبُو، وَالرَّيْحَةُ
رِيحَةُ الْفَتَائِلِ. الْفَتَائِلُ.. يَا إِلَهَ.. فِي شَيْ
بِالدُّنْيَا أَطْيَبُ مِنَ الْفَتَائِلِ (ص ٧٢)
(مخطوط ركني الهندقدار يجيء
بالمعامية، وتعتمد ذلك غني عن الشرح).

كما أن هليلب وأوغستان الملقب بـ"ساتان" (الشيطان) الوالغ بالدم، بدءاً من طقس تمهيدية المذكور هي "اللبيجون إيترانجيه، إلى جرائمه المتكررة في ملاحقة ضحاياه، التي لا توفر حتى الأطفال والنساء، بعد أن غدا قائدا لقوات البادية، ليس سوى تجلٍّ آخر لهذا القرم الوحشي؟

لا أعرف، ولكن هي شيئاً لا أعرف
كيف يملئ، فيجعلني لا أعرف التوقف
عن القتل (ص ١٠٧).
وقل الأمر نفسه عن معاوية؛ الرمز
البارز للمنفذين الجدد، رجل الفساد
وحلم الاستعواذ الذي لا يرتوي؛ حتى
الحشود كلها لا تكفي (ص ١٨٢)، ... لا
يكنون. بل كل هؤلاء الذين تربتهم تحت
لا يكنون (ص ١٨٣)؛

في يمكن أن يذهب الغنى تكافئ في ذلك كله بعد كل هذه التفاصيل التي تتردد في نفس فقهش ونهاجها بين شخصية وأخرى ومشهد وآخر ؟ وبخاصة الموقع الجغرافي لشخصية هاملتة ومناخها، إذ يتم تنازعها جسداً وروحاً بين كل هؤلاء "المقصرمين" ، والتبادل الدلالي الذي يتجهم النص بين هاملتة والمدينة الميتة ، والنزلال الملاحقة بطلقات بنديقة "النفادار" المجنونة وبخاصة إذا ما أضفنا إلى ذلك ما يجي في النص من سمار ركني النقدادار ويبدو مدفوعاً بالشهوة نفسها في قتل الفرلان وتكبس جثثها في مؤخرة العريضة، على النحو الذي أثار إعجاب فاطمة التواصل التي كانت تترفع مع أصحابها في رحلة الصيد الكارثية التي شحبتها فيها: فكان يبقل

فاطمه وهي تكشف عراة واحدة كل كلة
الخسة التي اسفر عنها واحدة كل كلة
حاجها، وبجدها الآخر...، معاوية، وفقره
الغزال الأخيرة، أو قصة الموت التي
تأمل غناء السبع لحظة نيف الروح ؟
في تخليص بنات اللعنات إلى دور هؤلاء
جميعا في قتل فاطمة، أو تعميها،
فاطمه الإنسان وفاطمه الرمز، عبر ما
جرموا إليه من ضم أوصفيها كل بدورة
أنه تزييفها الشافي، فاسلموها إلي
التدمير الذاتي، والزهد بكل ما حيا
وكان في حقيقتها قتلا تدريجيا منها،
بمعوي ما تركه فاطمة نفسها فيه يتصل
بهاوه آخر اللعنات، وأكثرها انحطاطا
ودناءة؛

وعرفت أن رصاص معاوية قد تسرب
إلى دمه، وعرفت وإن متأخرة أن تلك
الأسباغ التي زين بها معاوية طريق
الحب لم تكن إلا الرصاص المذاب
يتسرب إلى الدم حاملا المم
والموت (ص ١٩).

٥. التحفيز التأمّني المتصاعد؛
وبخاصة ما يتصل من بهامض
رقصة الدروبوية كما جسدته
«كارانزاسكي الشهير»؛ «دوريا الهوناني»
والشعب الساتيريكوني في مستواه
المهم البصري كما جسدته فيلم
«فيليني»؛ «ساتيركون فيليني» (١٩٦٩)؛
في نحو سهم في توسيع أفق النص
وشحنه بالكثير من الظلال والتضاميات
والإيحاءات والتواضعات التضمينية
التي دلّلت آخر يتكلم من الحقل المثار
حول «الفكرة الساقية»؛ بين كل من:
هاملت، وأوبرا الشيطان، و«دوريا»؛ وسمان،

وفتاة جرة "الأفمورا"، ذ"أبو الشيماء
والشقاء" الجموح الذي لحد سلمان في
الوقت. تحدث تلميذ يحنن فيها على هوى
الطبيعة أثائرة، ثم يأخذ في الديك
والفرص والحداد، فيضيق قلبه اخرون
وتابعاً وهو يزداد غضباً وتعلباً وجندفناً،
يتوقفه في تلك المدينة الميسة، "سلمان
الشيماء" هذا الذي ترى فيه عين أولان
المخرج السيمائي الذي لا يستطيع رؤية
الناس إلا من خلال تلأخ أديم رماها في
السمن، وأقرها عنها "زوييا" شامياً
(١٢١،١). يتصغر في اليوم التالي إلى
قاعة تلميذ مدرسة مذنب، وهو يستعيد
إمام مستقدي المدينة في جلسة قهرهم
إياها، نادوات الأسس المتصدية
محفوظات رتيبة متطلبة بلا حياة،
يربدها بناء على أوامر مدير الناحية
"الحياة والويت"، كما يصنف القطع
المذكور (١٢١،٣)، فيصرخ سلمان في
اعرافه مستكراً التحول القسري المين
لنورياه، واستقر الأمر إلى إلاله
(١٢١،٤)، وهو ما يعيد إلى الذهن التهمة
النظمة لفضوعات كتاب خري الذهبي
في العنوان الثلاث: التديرب على
الرعب (١).

إن منهجية منطق الإخساء التي تتلالم بوصفها أحد من التشتيات المركزية لهذه الرواية، وهي تتعين في ممارسة بسيطة ودالة بقدر ما هي مبدئية ورمزية ومسوسة، ربما يومية وهي مواقف عديدة وعلى مستويات عديدة: هذه المنهجية هي من التشتيات الأكثر فاعلية في توحيد عناصر الرمز والواقع على نحو يتشتر فيهما الشئ ..
 «إيه.. حوكوا زوربا إلى أبو الشما ..
 إيه.. حوكوا أبو الشما» (ص ٨٥)

كانت الجلابية قد تحولت إلى شرع
يحمل أبو الشيماء إلى السماء التي يطير
إليها، وقال سلمان: أرايت؟ أرايت؟ إنه
يحاول الطيران، صحيح أن قدميه
غائمتان في الوحل، ولكن انظر....
أترى محاولة الطيران هرباً من
الوحل؟ (ص ١٥).

وإذ تحضر الرغبة العارمة لدى
سلمان للمشاركة في رقص "أبو الشيماء"
وهو يتحدى العاصفة وقواها، فهي
تحضر لديه مرة أخرى بالقوة نفسها
وهو يتأمل مفردات رقصة الانعتاق
وشاكة الطيران والالتصاق الواهي
بالأرض المرفوضة على جرة "الأممورا"

إن منهجية منطق الإحصاء التي تتلأح بوصفها واحدة من الثيمات المركزية لهذه الرواية، تتعين في ممارسة بسيطة وذاتية بقدر ما هي معيشة وورثية ومسموعة، ربما يومياً وهي مواقع عديدة وعلى مستويات عديدة

تأسس في عام 1998





المضاءة، ربما من تونز داخلي لاسلمان نفسه:

«وعلى الجرة وأها، كانت صورة لصبية متطاولة الذراع ترتفع قليلاً عن الأرض حتى تكاد تظهر، وما يفهمنا من الطيران إلا التصاق دقيق بالأرض... وأحس أنه سيخطف منه ثياب السنين ويقتض ليرقص، أه الرقص الذي نسبه منذ سني الوسكي... والعرق، وراه النفس، وشتم الدولة، والمؤسسة التي حرمت أن يكون المخرج الذي حلم العمر بأن يكونه» (ص ٢٥٣).

إنها الرغبة التي ما انفكت تدفع به قبلها لمشاركة «أبو الشيماء» رقصته الأسطورية: «تمنى لو يقبل، ولكن ساقيه كانتا ميكيتي، مريبوتين، متممتين على المشاركة في الرقص والعداء، أو التجديف...» (ص ١٢٤).

مرة أخرى إذن، ذلك التماثل الذي يضع في المجال للتبادل الدلالي بين «أبو الشيماء» و«فاطمة» و«سلمان» و«قناة جرة الأمورا» و«زوريا» عند نقطة محورية يمكن إيجازها بلفظة واحدة هي: الترويض، أو التجم، أو الإخصاء، أو بمباراة موجزة أكثر غنى في بلاغة مفارقتها اللغوية هي: «التدريب على الرعب».

إن مفردات رقصه لاعتناق الروبائية كما يقدمها من كان انتراكي الشهير: حالة الاستغراق في فعل الرقص بما يشبه الوجد الصوفي، الحركة الحرة الطليقة الطامحة إلى التحليق والتفتت من كل المواضع والقوانين الكابضة، المنفوان الداخلي الذي يمنح للرقص وقعه المتعدي... إلخ (٧). هذه المفردات التي تقصاد في نص «الذهبي» بين عرض حي لرقص «أبو الشيماء»، أو استبطان لتلوث المارم إلى المشاركة لدى سلمان، أو تسويد

وأحساء لتفاصيل صورة جرة «الأمورا» الجامدة، أو لدى كشف السمي المجوم إلى نجم وترويض ذلك كله... إلخ، هذه المفردات التي تتوارث غير مرة أشبه بلازمة موسيقية تبت صداها بين مساحات الصبح النصفي، لا تقتصر في تأثيرها على الطابع الإيقاعي الذي يتردد فيه، بل تلوذ تلك اللحمة التيمية الكبرى لمناسره.

أما المشاهد الساتيريةكونية التي تحيل إلى مشهد وليمة «تريمالشيو»، وهو أحد متفذي الحقبة البيرونية من الدولة الرومانية، في فيلم «فيليني» المقتبس عن رواية ساتيريكون للكاتب والفيلسوف الروماني «ترونيوس» الذي عاش في القرن الأول الميلادي، وعاصر نيرون، والتي يستمدها «الذهبي» في مشهد القرم الجماعي في وليمة المتفتنين في نمسه في أبرز وأهم تصميلاتها، التي قدّمها فيليني في فيلمه لهذه الوليمة، بدءاً من الدهن الذي يلتمع على الوجوه والنقش، إلى مرق اللحم بين الأقواء والأسنان والأبدن، إلى الضحية التي تقوى بكاملها... إلخ، فهذه المشاهد لا بد أن تستحضر معها ذلك التبدد الذي تعمده «ترونيوس» بالترك الذي انتهت إليه الدولة الرومانية، في تلك اللحظة الهامة من حياتها التي سبقَت انهيارها التام، وهو المفز الرئيسي الذي التقطه «فيليني» في فيلمه، وعبر عنه باستهجان وسخرية واضعين في مشهد الوليمة المذكورة وسواها، حيث الانحلال والفساد واندهاق الفرائز الذي لا يعرف حدوداً (٨). وهو أيضاً المفز الذي لا بد للقارئ أن يستحضره مع مشهد القرم الجماعي في تول لم يكن اسمها فاطمة، إنها آفاق الدلالة المتنامية وظلالها وإحساءاتها في التتميل

التناسي متعدد الوجوه والمستويات. أو هو أحد امتيازات نصوص «الذهبي» الثلاثة الأخيرة التي تتيح لنا مقاربتها النقدية بوصفها نماذج لخصوصية النص الروائي وقدرته على امتصاص وتحويل أنواع الخطابات الأخرى كافة.

اقتصاد القول أو خاتمة:

يفتح نص خبري الذهبي، لو لم يكن اسمها فاطمة القول على محاور عديدة، على صعيد الشكل والمضمون، تفري بأنماط متباينة الاتجاه من التناول النقدي، لكننا نزع من قضية المعمار الروائي الدقيق الشفول بوعي ورهافة وعقم معرفي وإبداعي ربما كانت أكثر القضايا لغتاً ودعوة للفرح والسبح والتفتيح، ونرجو ألا يكون تسميها استبطاناً لدراسات تعنى بنصوص روائية أخرى لـ «الذهبي» القول، إن مشولته الأكثر تواتراً في شهاداته العديدة حول تجربته الروائية: «الرواية معمار قبل كل شيء» هي القول الأكثر حضوراً في نصوصه كافة.

عبر سلسلة التماثلات والتقاطعات والتوازيات والإحالات المتبادلة والتناصات التي تقدمت ومثيلاتها، وعبر ذلك التخصّر الدؤوب في واقع يشارف حدود الخيال، ينض المعمار اللافت لـ لو لم يكن اسمها فاطمة، الوليعة، نصاً ذا بنية ترددية، يتناسج فيها الواقع والمجاز في وحدة إبداعية قلما نغفر على ما يمثّلها، وسط عمومية مشهد روائي يحفل بالمعادي والمكرو، فيفيض بكهه وينفض بكيفه.

* خالف أكاديمي سوري

المصادر والمراجع:

١. البقع الأرجوانية في النص هي: المساحات الأكثر أهمية والأكثر تأثيراً وقدرته من ثم، على لفت انتباه القارئ إليها.
٢. المنظر مثلاً: ص ٧٥، من الكتاب المذكور: «التدريب على الرعب»، الذي صدرت طبعته الأولى من دار كتمان، دمشق ٢٠٠٣.
٣. انظر: كازانتراكي، نيكوس، «زوريا» كجور طرابيبي، دار الآداب، بيروت، ط ١، ١٩٦٥، ص ٨٨.
٤. انظر: فيليني، هنريكو، «آنا فرانكا»، ص: عارف حنيفة، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٩، ص ١٨٠ وما بعدها، وكذلك: كيف يدعو فيلماً، ص: نيل أبو مسمب، وزارة الثقافة، دمشق ٢٠٠٠، ص ٧٦ وما بعدها.

١. انظر مثلاً «أي غريب» لستجد في هذه القضية في كتاب: «الإبداع الروائي اليوم» الصادر من دار الحوار، اللاذقية ١٩٩٤، ص ٨٢.
٢. صدرت طبعته الأولى من دار الآداب، بيروت، عام ٢٠٠٣.
٣. صدرت طبعته الأولى من سلسلة روايات الهلال، القاهرة، العدد ١٧٧، أبريل ٢٠٠٥.
٤. صدرت طبعته الأولى من دار كتمان والملا، دمشق، بيروت، تحمل تاريخ العام للتأليف ٢٠٠٦.

السيرة .. والطفولة

وهل يذكر الكاتب ما كتبه قبل عشرين عاما في رواية؟

هذا السؤال "الإشكالي" جواب المبدعة إيزابيل الليندي عند سؤالها من تكرار شخصية أو حدث في أعمال مختلفة لها. ثم فسرت أنه معين الطفولة يفرض ذاته وتداعياته في أعمال أي كاتب لأنه

نسي أنه ذكره. الطفولة مرتع الحب والخيبة والنجاح والانكسار والانتصار والتفاصيل الدقيقة وحضر الوجوه وصدى الأصوات تحتل الذاكرة صغيرة، ثم تستبج نضجها في لحظات الخلق، فصورها الأكثر سطوعا في ما شكل الشخصية والإنسان.

ولأن الحبل السري ينقطع بين العمل ومبدعه بمجرد ولادته الحقيقية، أي حين يصير ملكا للناس والثناء، قلما يعود أي أديب أو فنان إلى عمل مضى ليبحث عن إشارات من الطفولة غافلت حرصه في ألم الماضي الإبداعي، فكر بعضها بلا وعي.

واللاوعي هو سطوة الطفولة المختزلة مهما اتسعت التجارب والمعارف والخبرات، فكل استقاء بعدها يمكن تناسيه، أما خرايش وتجاريح التفتح البكر وما ينشأ في العيون الصغيرة من سطوة الأمكنة وتعايير الوجوه وتنوع الأحداث فيستكين هناك، ثم يحطم مفارقة الذاكرة العميقة لحظة يلتحم البدع بأدواته.

وتمتلك الطفولة قوة البعث من غياهب الذاكرة مع الأربعين، فتتناهى الرغبة في البوح من معين لا ينضب، وقد تتكرر أحداث أو شخوص أو أماكن احتلت الطفل وسكنته.

وأثارت نصوص سرديّة عالمية وعربية كثيرا من النقد حين تقاطعت الحكاية فيها مع حياة مؤلفها، ولكنها لم تصنف كسيرة ذاتية وجنس أدبي بات يحظى باهتمام كبير.

ولا ينكر أحد صمودية هذا النوع الأدبي وحيرة الكتاب الغربيين والعرب أمامه، فاستبطان الذات أمر صعب، ويحتاج جرأة البوح وكشف المستور في أمور تحاول الذات نسيانها أو طمسها، وتفترض أن يصير صاحبها خصما وحكما لما شكل ذاته، وقد يتقاطع فيها الجنسي والديني والاجتماعي والسياسي، ولحظات الضعف والشهوة مما يرفضه العقل الواعي، ويحتاج كشفه صدقا لم يملكه كاتب عربي قبل محمد شكري في خبزه الحافي.

وعرف الأدب العربي القديم التراجم والسير منذ القرن الرابع الهجري "سيرة ابن طولون" لابن داية، و"سيرة صلاح الدين" لابن شداد، و"التعريف بابن خلدون ورحلته شرقا وغربا"، ولكن السيرة في الأدب الحديث بدأت بـ"الأيام" لطلح حسين. وانقسم النقد حول تصنيف "الأيام" حين أخل العميد بشرطها

الأساس فأحال رواية طفولته المعتبرة إلى القالب، واستعاض عن "أنا" ذاته "بالعصي أو

الغلام أو صبيانا أو الفتى"، وإن ظلت "الأيام" باكورة السير العربية الحديثة.

وفي تعدد كتب السيرة الذاتية العربية التي تتناول حقبا مختلفة من حياة المبدعين، تتسع أو تضيق فيها مساحات البوح الكاشفة لتفرد تجربة محمد شكري الأديب المغربي

و"الخبز الحافي" في جرأة طرحه.

واعترف شكري بأنه لا يجد ميبا في أن تكون نفسه محور أعماله لأنه فشل في الخروج من دائرتها، وأنه لم ينجح حين كتب مسرحيتين هما "السعادة" و"موسم السفر والعبقري"، فقاد إلى ذاته "فحين تكتب عن نفسك فإنها تكتب عن العالم".

ويؤكد الناقد الدكتور عمر حلي على أنه "من الصعب إدراك هشاشة بعض المفاهيم اللصيقة بالسيرة الذاتية كالصدق والحقيقة والأمانة، ذلك أنها مجابهة بين حاضر المحكي وماضي القصة، وهي تأويل ذاتي مهما تقيشت الرواية بالسر الخالص والأمين للماضي".

والماضي في الاسترجاع الفني هي الطفولة التي حضرت تفاصيلها بحلوها ومرها، وتنوعها أو جذبها، ولا فضاضة في تكرار ملمح أو حادثة أو مكان احتل الذاكرة وبقي هناك.

ليلي الأطرش

* رواية أردنية

وقد أطلت النظر في قصائده، وجعلها كتبت في الحقبة الممتدة ما بين ١٩٥٢ و ١٩٥٧. وسوف تتضمن المقالة التالية بعض الإشارات إلى ما تتصف به تجربته المبكرة. ولكن قبل المضي في الحديث عنها أتمنى أن يفسح لي الوقت ويسمح باقتباس ما ذكره أمين شزار عن بواكير هذه. يقول في المقدمة القصيرة لديوانه ما يأتي: "القصيدة، أو القطعة الشعرية، لوحة ينتزعها الشاعر من أعماقه، ويلونها بدم قلبه، فهي قطعة من ذاته، تحمل طابع شخصيته، مع أنه قد يستوحها من مشهد عابر، أو حادثة معينة. فهو يصدر عن فكره، ويمر عن شعوره، قبل أن يقصد محاكاة الطبيعة، أو النقل عن الواقع، لأنه إلى نفسه أقرب، وفي التعبير عنه أصدق". (١).

وهذه الكلمات تستوقفنا من ناحيتين، أولاهما أن أمين شزار يرفض مقولة النقل عن الواقع، أو محاكاة الطبيعة، وفي ذلك يتخذ موقفا من الشعر والأدب الكلاسيكيين، والثانية كونه يعد الشعر بوحا، وتعبيرا عما في دخيلة النفس، وأن القصيدة أو القطعة الشعرية صورة صادقة عن الذات. وهو في هاتين الناحيتين يلتقي التقاءً حميميا مع الرومانسيين، سواء في نظرتهم إلى التيار الشعري الاتباعي، أو في نظرتهم إلى صلة التشاؤم الشعري بالعالم الخاص للشاعر.

ولا ريب في أن تأكيد أمين شزار لهذه الفكرة أو تلك إنما يمبر عن رؤيته هو للشعر ومليحته، ورؤيته لملافة الشاعر بالعالم الخارجي.

ولن نترتب طويلا حتى نتطر في عناوين القصائد، لنجد قسما منها لا صلة له بعالم الشاعر الداخلي إلا بوصفه إنسانا مؤمنا بجمعه والمؤمنين بالله ورسوله رابطة العقيدة الوثقى. ففي الديوان قصائد عناوينها: "ليلة القدر" و"أسراء" وفي ذكرى الهجرة "ورمضان" وصور من العيد "وإلى عسرات". وجل هذه القصائد والعناوين لا تعدو أن تكون علامات تنم على منهج في الشعر يقوم على ترديد أفكار معينة محددة، في مناسبات دينية معينة

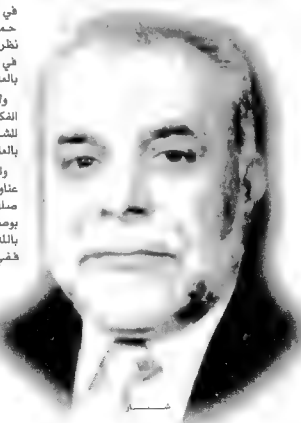
أمين شزار .. من الرومانتيكية في البواكير إلى البحث عن الأسلوب

د. إبراهيم خليل *

الذين يعرفون أمين شزار ويكتبون عنه أو يشيرون إلى أشعاره لا يعرفون منه إلا مرحلة الألق الجدي، وقصائده التي نشرت فيها في الحقبة الممتدة من ١٩٦١-

التي

١٩٦٦. ونادراً ما يشار إلى بداياته الرومانتيكية التي اشتمل عليها ديوانه الأول والوحيد "المطبوع" المشعل الخالد. "وقد أتيت لي منذ زمن غير قصير الحصول على نسخة من الديوان الذي أصبح للندرة تداوله شبهها بنوادير المخطوطات.



شزار

أشخاص قتلوا أو قاتلوا وبرزوا بين المسلمين.

وما تقدم ذكره من أمثلة وشواهد من شعره في تلك الهواكير إنما يدل على أن الشاعر ما يزال يقف أثر المحافظين من الشعراء الذين يصنفون عادة في تيار المجددين المحافظين (نيو كلاسيك) لنسب بسيط هو أنهم اكتفوا من التجديد بما لا يتخطى حدود اللفظ والمعنى إلى الصورة والإيقاع الشعري وأوزان الشعر - فطلة منهم اقتربوا من لغة الحديث الهوسي، أو امتنعوا عن استعمال المفردة المعجمة المستخرجة من الشعر القديم، أي اللفظة الغريبة التي يحتاج القارئ إلى المعجم للكشف عن معناها إذا تعذر وضوحه من السياق، ولغة فلة منهم ترفض أي خروج على موسيقى الشعر فلا بد أن يكون الوزن في الشعر واحدا والروي واحدا.

وطريقته في التعبير عما يحسون به ويشعرون طريقة نثرية، تعتمد ذكر الفكرة المجردة، والخصوص في تفصيلاتها بما في ذلك الجندل والنقاش الذي يظهر الانشقاق أو الاختلاف حولها، مما يحيل القصيدة في بعض الأحيان إلى خطاب فكري ذهني، أو يعطي أخلاقي، أو حماسي وطني، خال من الإحساس والوجدان الصادق، الذي ترسم فيه مخايل الشاعر نفسه ورؤاه الخاصة تجاه العالم، بل يبدو وكأنه يكرر ما يراه الآخرون، ويمجد ما قالوه إن لم يكن حرفيا قريبا من الحرفي.

الانفلات من الطوق،

والذي يتضح في تجربة أمين شاذر أنه تجرأ على هذا التجرأ ولم يستسلم لركائزه، ولا غرور في هذا ما دام الجيل الذي سبقه من الشعراء أمثال إبراهيم طوقان، وفدوى طوقان، وعبد الرحيم محمود، وأبو سلمى، ومصطفى وهبي النثل (عزاز) وآخرين في مصر أمثال الشيخ إبراهيم ناجي، وفي لبنان أمثال بشارة الخوري، وفي سورية أمثال عمر أبي ريشة، وفي المهجر أمثال ميخائيل نعيمة وجبران وإيليا أبي ماضي، وغيرهم. قد تجرأوا على هذا القالب الشعري، ودعوا إلى تحرير الشعر لنف

وهكذا نجد الشعر

حتى هذه اللحظة

(١٩٥٣) لا يستطيع أن

يكون شعراً، فهو أشبه

بالنثر القصصي الذي

تطرد فيه القوافي،

عالمى وفق

التسلسل الزمني،

المعلم في مشارق الأرض والمغارب، مكرراً قوله لهم: انهضوا، انهضوا. (٤) بأسلوب يذكركم بأشعار المتقدمين من شعراء هذا العصر أمثال البارودي والهازي وخليل مطران وحافظ إبراهيم وأمير الشعراء أحمد شوقي. فهو يسير على هدي هذا الجيل الذي لم ير فرقا بين الخطبة والقصيدة إلا أن هذه الأخيرة منظومة موزونة معقودة الأبيات بقواف، وتلك نثر مترسل قلما يقدته المسجع، ويتوفر فيه الإيقاع.

وقصائده الأخرى تندرج في هذا السياق ولا سيما قصيدة "إسراء" ١٩٥٣ التي لا تتعدى رواية حكاية الإسراء والمراجع مثلما وردت في كتب السيرة، وما كان في أعقاب تلك القصة من جدل اتخذ فيه المشاركون موقف الرافض المكتب، فيما اتسم موقف أبي بكر بالتأييد الصادق المصدق:

وقام فيهم أبو بكر يصدقه

يقول: حق، وإن الله مقتدر

فأمن القوم في تكتيبه، ويغو

ظلماً عليه ويأقران قد سخروا

(٥)

ومثل هذا ما نجده في قصيدة في ذكرى الهجرة، التي لم يترك صغيرة ولا كبيرة من أحداث تلك الهجرة إلا رواها، وروى ما أعقبها من حوادث انتهت بغزو ع بدر الكبرى وغيرها، وذكر ما فيها من

هي أيضا محددة. فهو لا يفتأ يكرر الحديث عن أشواق المؤمن الذي يحيي ليلة القدر ونفسه توافقة إلى عالم يسوده الهدوء والخير ليس لبعض الناس وإنما للجميع:

ليلة القدر بأعماقي رجاء

أن يرى نورك ضمي وظمأ

ليسود الأرض خير

وهنا (٦)

وهو في قصيدة أخرى لا يجد ما يمنه من أن يروي قصة البعثة النبوية، وما لاقاه النبي (صلى الله عليه وسلم) من شتت الكفار المشركين، وما قالوه فيه وفي القرآن... ولا يجد ما يمنع من ذكر أشخاص نوهت إليهم كتب السيرة، وموقف كل شخص منهم من هذه الدعوة، بين مؤيد نصير، ومعاد لها يتوعدا بشر مستطير، ثم المضي في نشر الدعوة، وقد تتخللت هذه الصورة السردية ترجمة شعرية لأحاديث نبوية، وآيات قرآنية، مما يزيد قناعتنا بصلابة هذه القصيدة بالسير:

قال ياقوم إن اتاكم رسول

ببلاغ مبين أيبهذ

لو وضعتم بدر السما في يساري

ووضعتم أم الكواكب في يدي

لا أخون الإله بل سوف أمضي

في كفاحي العظيم أو استشهد

ومضى المصطفى يصارع قوماً

فيهمو كل بائس اليد أصيد

قد أرادوا أن يطفئوا النور جهلا

وأراد الإله أن يتوقد (٧)

وهكذا نجد الشعر، حتى هذه اللحظة (١٩٥٣) لا يستطيع أن يكون شعراً، فهو أشبه بالنثر القصصي الذي تطرد فيه القوافي، على وفق التسلسل الزمني. وما يشرفه من النثر هو الوزن (البحر الخفيف) والروي الذي تقيد بوجدته كثيرا، ونوع فيه قليلا. وهو لا يكف عن مخاطبة الجمهور في القصيدة كالخطيب تماما، وأعطا



عن محمود حسن إسماعيل صاحب
أغنية الكوخ في لثنيهما بالمبيحة،
بوصفهما ظالمين إلى ينبوع الفجر،
وهذا اللون من الأداء طابع بالصور التي
تتخطى المواجز بين دلالات الألفاظ،
وتفصح الطريق أمام ترأس المعاني:

وغدا الورود على زئد الدجى

وذوى النرجس، واسود الأفاع

وسعى الناس إلى أحلامهم

في كهوف من سعال وجراح

ورفرف النّوم على أجفانهم

ورماهم في بواديه الفساح

وأنا وحدي مع الليل أغني

وبأعاني تنزوها الرياح (٩)

وغني عن القول أن الشعور بالوحدة
من الموضوعات الأساسية التي تتكرر
في شعر الرومانسيين، إلى جانب
الشعور بالأغتراب والحنين، وأما اتخاذ
الطبيعة مصدراً ثراً يستمد منه الشاعر
الأدوات التي يعبر بها عن نفسه، فذلك
شيء لا يفكر أحدٌ عليهم، فهو مزنة
ثابتة من مزايا شعرهم الماطفي،
واحساس أمين شاعر بالزمن لا يختلف
عن إحساسه بطهر الطبيعة وما فيها
من المثوية وشفافية الروح، ففي
قصيدة مساهل " أغنية إلى العام
الجديد " لا يفتأ يخاطب المام طالباً
منه أن يسكب الفرح في النفوس،
فإناس شأنهم شأن الشاعر قلوبهم
كسيرة حسيرة، وعيونهم تجبّت فيها
الدموع، وربوعهم جلها المسود، من
شدة الشقاء والبؤس والإحباط... وهم
فوق هذا وذلك حاثرون محزونون يكاد
يتلفهم الجوع والسقم، وكأنهم يعيشون
عيشة العبيد في القفار الموحشة
بانتظار الذي يأتي وبأني يأتي:

يا ضياء الأمل العذب النضير
اسكب الفرح في القلب الكبير
في عيون جُمّت فيها الدموع
في الرضى السود، وفي ضميم الربوع،
فلنكن نبع خير وهناء
للحيارى

أين نمضي وأين كان كلانا

كُنْتُ فيما مضى حليف ليال

حالات، مضيق حزن

ليس من ضاية أوجّه صمري

نحوها في طلابها اتفاني

والتقينا على مواعيد صدف

وتفصح يذوب فيه هوانا (٨)

فهو لا يفتأ يكرر التعبير عن شعوره
بالاغتراب وأنه مهمش، لا يقيم له
الآخرين أي وزن، ولا يمتصونه أي
اعتبار، مما جعله يشعر بالضيق، وكأنه
يمشي إلى حيث لا يدري... حليفاً لأيام
وليال حائرة حزينة لا موضع لها في
مدار الزمن، والإنسان الذي لا غاية له
ولا هدف هو إنسان ضائع تماماً
كالفرق الذي يحتاج إلى من يمد له
حبل النجاة، وهذه المعاني والمشاعر
تذكرنا بأشعار ميخائيل نعيمة وجبران
والشابي، وفي قصيدة أخرى مع الليل
(١٩٥٦) نجد الأداء الرومانسي من
حيث الأسلوب يطغى على القصيدة،
ويعين عليها نسق من اللغة يعتمد على
التفاعل اللفظي والدلالي، فالسنا يغسل
أوراق الأشجار، والسهاد يبكي، والدمعة
خرساء، وهي مع ذلك تروح بالهوى،
وهذه مفارقة لفظية شغف بأمثالها
الرومانسيون، والليل شراع يبحر في
فضاء الصبح، والنسيم العذب ماء
ينساب في جدول ورفراف، والندي ثوب
لترعه به أحضان الغاب. وهو لا يختلف

في قصيدة مع الليل
(١٩٥٦) نجد الأداء

الرومانسي من حيث
الأسلوب يطغى على

القصيدة، ويعين عليها
نسق من اللغة يعتمد على

التفاعل اللفظي
والدلالي، فالسنا يغسل

أوراق الأشجار، والسهاد
يبكي، والدمعة خرساء

ويعشوراً وتصويراً من ريشة القديم
التقليدي، وهيمنة النظرة الثرية على
الأسلوب، ولفظان النزعة الجامدة في
إيقاعات القصيدة وسلاستها الموسيقية
وتنوع ما فيها من القوافي، ومن يظفر
في الديوان يجد فيه من القصائد ما
ينسجم مع ما ينجم إليه في العبارة
التي اقتبسها من مقدمته في مستهل
هذا الحديث. من هذه القصائد: ميلاد
شاعر (١٩٥٧) ولقاء على الدرب
(١٩٥٧) ومع الليل (١٩٥٦) وأغنية إلى
المسام الجسدي (١٩٥٧) وطلح ونار
(١٩٥٧) وشرق (١٩٥٧) وفي بلادي
(١٩٥٥) وحديث أيار (١٩٥٧).

وفي القصائد المذكورة يقف القارئ
إزاء حساسية شعرية جديدة صمدها
المعاناة، التي يحس بها الشاعر وتعبير
عنها الكلمات تمهيرا وسيلته تراكم
الصور. ففي ميلاد شاعر (١) نجد
الكون لوحة بديمة بما فيها من الرى
والطير والرياح النضيرة، وأنغام
ترددها فيثارة الطبيعة بما تحتويه من
أزاهير وورد وغدير وكوكب في
مقدمتها القمر والشمس، ووسط هذا
الفضاء البهي ينزوي الشاعر مقطوبا
على عاله الداخلي المسكون بالظلمات
والعذاب المضني:

أيتها الهاتف دعني ههنا

في حمى الليل، ففي الدنيا أنا

طائرٌ كُنْ، فأضناه الغنا (٧)

وفي القصيدة نفسها يكرر عند
الإشارة للشاعر الفاظاً من مثل الجراح،
والأذن والدموع، والأفصول، والموت
والبؤس، ولا أظن أحداً يخفى عليه ما
لهذه الكلمات، بدلالاتها الحسية
والوجدانية، من حضور قوي في أشعار
الشاعر الرومانسي ابتداءً من جبران
ومطران مروراً بعبد الرحمن شكري
والهشترى وعلي محمود طه وإبراهيم
ناجي وفدوى طوقان في مرحلة وحدي
مع الأيام. ومع ذلك نرى الإحساس
بالحب، وهو شيء نطالبا التحسن
الرومانسيون مادة لشعرهم، ينقلب
عنده إلى خلاص من المعاناة وخروج من
الضيق والتيه:

وغزونا الدجى، وقلتُ رويداً

الرومانسيون في شعرهم



الرومانسيون

أمين

الشاعري
والأخلاق

مستشرق فرنسي، له كتابات في الأدب والشعر، من أهمها: "الشعر في عصره" ١٩٧٧

للحزاني

للجياش

لأبى حنيفة

النضياء

في قفار موحشات كالعبد

ونكث إشرافة الفجر

الصعيد

سقطت في يوم عيد

أيها العام الجديد (١٠)

وما لفت النظر، هو أن
أمنها أدرك ما هي المفارقة
اللفظية من سحر وانق،
فلجأ إليها في غير قصيدة،
ولذا لا نحب إذا وجدناه
يمنون إحدى قصائده
بالمعنوان "للخ و نار" لأنه
أراد بهذا التناقض أن يمتزج
عن الوجه المأساوي للعباءة
متمثلاً بمجيب الأحاسيس

والشاعر المتأففة، فالليل بما فيه من
السناة البهية، الذي تسطع به النجوم
والكواكب، وما فيه من الفلج التي
تبعت النور في سواد العيون لا ينسى
المتكلم السؤال: أين أمني؟ فإذا بهذا
الكون البهيج ينطوي على عذاباته:

القلوب الممزقات الدوامي

غمس التوبس جرحها في ضرام

وأثاء النضياء وهي طوامي (١١)

ولا يفوتنا ونحن نستقصي مظاهر
الأداء الرومانسي في بواكيره أن نصير
سميه المتكرر للتجديد في موسيقا
القصيدة.

فقد لجأ مراراً إلى تنوع القوافي
على طرائق المهجريين وشعراء جماعة
الدبيان: جبران ونعيمي وأبي ماضي
والمزاني والقصاوي وشكري، ولجأ إلى
نظم شيء يشبه الموشح تكون فيه
الأنبيات متبوعة الأطوال والأوزان،
تتخللها أبيات من بحر أو بحر مغاير
لذلك الذي نظمت عليه القصيدة.
ولجأ كذلك إلى نظم القصيدة
الدرامية التي تحتوي شخصاً يُجرى
على السنتها حواراً كالقصيدة التي

وهو في غير هذا المقطع بكثير من
الحديث عن الذكريات والخزائى
والفضاء المايق يشد العطر والورد
والبناتى والحقول... والأطيار تشر
شلتها، والشط يرسل نسوماته التي
تنمش القلوب في الفرويق، والبهر
يوامل عرفة الموصول على فيشاره
الزمن. هذه القصيدة تمثل في رأي
النقد النصف نقلة نوعية، وتشكل عتبة
بطاها أمين شاعر وهو يدلف إلى بهو
الحدالة / بهو الشعر الحديث الذي
تجلى لديه في قصائد مشهورة يدرها
من قراوا شعره، ومنها قصيدته "سما
وقصيدة "عراة تحت الخمس" التي
يقول في بعضها:

لن نلتقي

في قلبي الصدى يلق

ناقوس ميت قبل ساعة الدواع

يمطر الثرى بادمع

مسوداء، لا يني يدق

راضون نحن بالذي كان وما يكون

راضون قبل أن تحب بالفرق

لأنه مسطر على الجبين (١٣)

تري ما الشوطل الذي قطعها أمين
شعار في الإفاضة من الفراس الذي
ابتدأه في بواكيره وأين تتجلى مظاهر
التحديث في عطاءه الشعري؟ أم هو في
اللفة والأسلوب أم في الرؤية والمضمون؟
الفقر القليلة الآتية سوف تجيب عن
السؤال بالنظر إلى طبيعة اللفة الشعرية
لديه، والتأمل في مقومات الأسلوب.

الشعر والأسلوب:

عني اللغويون منذ القديم بتحديد
الطابع الخاص للغة الأدب عامة والشعر
على وجه الخصوص، وقد لاحظوا من
زمن مبكر أن استخدام الأديب للكلمات
غالباً ما يكون مختلفاً عن استخدام
غيره من لا يهتم إلا بتحقيق الغرض
النغمي من الكلام، وهو توصيل الخبر أو
الفكرة، أما الشاعر - مثلاً - فله
أغراض أخرى تتجلى إيصال الخبر أو
الفكرة، ومن هذه الأغراض - على
سبيل المثال - إيجاد الشعور أو
الإحساس بجمالية الأداء الكلامي،

سماها " على ربي الكرم ". وكتب إلى
جانب العنوان عبارة " تمثيلية شعرية
إذاعية " (١٢) وفيها يتحدث الراعي
تارة، واللاجئ تارة أخرى، والجوق
الذي ينشد، والجنود، والقاضي الذي
يسأل ويهاجر ويهادي ويصدر حكماً
تارة.. وهذا كله في قصيدة واحدة مما
يؤكد توفقه على بوارى ومواهب تؤمله
ليكون شاعراً مبدعاً في الشكل
والمحتوى، وفي إحدى قصائده " حيث
أيار " ١٩٥٧ نجده يقترب من قصيدة
التميلة (الشعر الحر) اقتراباً كبيراً مع
الحفاظ، في الوقت نفسه على أدائه
الرومانسي، يشهد على ذلك الحوار
الذي أجراه بين أم حنون وأبنها البار
حول موضوع هو الوطن الذي ضاع.
فها هو ذا يسأل الأم قائلاً بعبارة
تذكرنا بالهاجس الرومانسي:

من أين نحن؟ وهل لنا دار

كانت لنا وبي وزاهر

وشواطئ مرعى وأطيار

هل تسمعن؟

وانهلت العبرات كالنار

تجتاح سمعه كالصغار

تروي حكاية شهر إيار (١٢)

الرومانسيون في الأدب العربي الحديث





والتوسع في معاني الألفاظ، بحيث تكتسب اللفظة الواحدة أكثر من معنى على وفق السياق.

وفي العصر الحديث، ونظرا لاهتمام الأسلوبية بمعرفة الوظائف الحقيقية للغة الأدب تمّ الحديث عما يعرف بالانحراف deviation أو الانزياح، الذي يمتون به استخدام اللفظة استخداما جديدا يجعلها قادرة على التعبير عن معنى آخر يختلف عن المعنى الذي تواضع عليه مستعملو اللفظة. فكلما أورد مثلا في قول الشاعر محمود درويش:

ولنكن
لا بد لي أن أرفض الورد الذي
يأتي من القاموس أو ديوان شعر

لا نتمنى الورد الحقيقي المعروف، ويستطيع القارئ أن يترك ما يرمي إليه الشاعر من السياق؛ فهو بلا ريب يعني الكلمات والذي يكشف عن صلتها بالورد كلمة القاموس وديوان الشعر. ويستطيع الدارس، بطبيعة الحال، أن يقارن استخدامه لهذه الكلمة باستخدامها لها في موضع آخر، ليكتشف بالدليل الساطع، والبرهان القاطع، والحجة القوية أن الكلمات تكتسب دلالة جديدة:

سأدفع مهر المواصلات
مزيدا من الحب للوردة الثالكة
وأبقى على قمة التلّ واقف.

فكلمة الوردة هنا توجي لنا من شعر ربيب بمعنى آخر غير ذلك الذي أوجت به في النص السابق، فهي تعني فلسطين، الأم الثكلتي التي نحتاج من بلهها مهر المواصلات، وأن لا يعضموا أو يحنوا بل يموتوا وقوفها كالأشجار على قمم التلال.

وهذا الانحراف، أو الانزياح الذي نحن في صدد الحديث عنه الآن، مفهوم جذابذته وتملتقت بدائرته مصطلحات، وأوصاف كثيرة حفلت بها كتب النقد واللسانيات. ومن الطبيعي

يتمخض النظر في
أصمسمال أمين ششار
وقصائده عن انطباع أولي
لا يخفي ما في شعره من
تأمل ذاتي في الوجود،
واكتناه لأسرار الكينونة،
ورغبة في التعبير عن
الأسئلة الصعبة تجاه
قضايا متعددة، ومعقدة،
مثل الموت والمعدم
ومصير الإنسان

أن تتفاوت هذه المفاهيم فيما بينها فتفاوتا كبيرا. وكثرتها لا بد أن تلفت النظر. ولعل هذا ما أشار إليه خوسيه إيفانوكس صاحب كتاب "نظرية اللغة الأدبية" ودفع بمبدأ السلام المسدي مؤلف كتاب "الأسلوبية والأسلوب" ١٩٧٧ إلى استقضاء المصطلحات التي تتعلق بهذا المفهوم، ومنها الانحراف والتجاوز والانتهاك والمعدل وخرق السنن، وغيرها. ويصل عند هذه المصطلحات التي استقضاءها إلى نيف وعشرة (١٤)

ويمكننا أن نبسط مفهوم الانزياح بالقول: إنه نوع من انتقاء المفردة، وإطلاقها على ما لا تطلق عليه في عرقه، أو عادة. وقد فرق جورج موان بين الانتقاء النفعي الذي لا علاقة له بالأسلوب، والانتقاء الجمالي. فإذا استخدمنا كلمة "سبيل" عوضا عن طريق أو درب أو نهج فنذلك لا يمثل انزياحا لهدف أسلوب، وإنما هو انتقاء نفعي سببه أن إحدى الكلمتين أكثر دقة من الأخرى، وهو انتقاء لا يختلف عن قولنا "البحر الأزرق" في أنه قول لا يتجاوز الكلام المادي أو الكتابية في درجة الصغر. وهو تعبير حيادي لا نجده في قول هوميروس: "البحر البينسجي" فهذا الاختيار يمثل اختيارا أسلوبيا (١٥)

ولا بد من التنبيه على حقيقة طالما كرّرها الأسلوبيون، وهي أن المعنى الذي تكتسبه اللفظة هنا معنى متعدد يختلف

من قارئ لآخر، ومن دارس لدارس، فإن يكون البحر أزرق اللون، فذلك حقيقة غفراية لا يختلف حولها اثنان، خلافا للاختيار الثاني، الذي يدع القارئ إلى تأوّل الاحساس بتأثير هذا الانتقاء اللوني، فالأول معجبي له طابع الحقائق التي تتفق والمنطق، والثاني معني ذاتي (١٦).

ويتمخض النظر في أعمال أمين ششار وقصائده عن انطباع أولي لا يخفي ما في شعره من تأمل ذاتي في الوجود، واكتناه لأسرار الكينونة، ورغبة في التعبير عن الأسئلة الصعبة تجاه قضايا متعددة، ومعقدة، مثل الموت والعدم ومصير الإنسان وموقعه في هذا العالم الفاني، وشعره من هذا القبيل تنوع فيه الكثير من الاستعمالات الذاتية التي يجنح فيها الشاعر إلى اللغة المجازية، والاستعارية المكثفة التي تجعل من الانزياح الأسلوبية - هيسا يتولن- مظهرا شديدا للوضوح، لافتا للنظر.

يسطوي الانتباه تنوع طرائق الانزياح الأسلوبية في شعره، فمنه ما يأتي على هيئة انتقاد لفظي، أو ما يعرف بالمشاركة اللفظية paradox ومنه ما يجيء على هيئة التشخيص personification أي أنسنة الأشياء من جماد ونهات وحيوان. ومنه ما يجيء لفرض التراسل الدلالي بين الألفاظ، وتداخل الحواس، لما في ذلك من إخراج اللطيف، الذي لا تدركه الحواس، مغرج المادي المحسوس، كالبهائم الذي يندو أفا، والشك الذي يبرّح عنه بالدلهيز أو السرداب. ومنه الانزياح الرمزي الذي لا تستخدم فيه المفردة للإيحاء بمعنى قريب حسب، وإنما للكشف عن مدلول رمزي لا علاقة له بالدال، نحو الرمز بالظلم للاحتلال، أو الاستعمار أو الشك، يضاف إلى هذا ما يعرف بالانزياح البهائي، وهو اقرب مظاهره إلى البلاغة القصيدة، فلا يمدى فيه الشاعر استخدام التشبيه أو الاستعارة على وفق ما اعتاده الشعراء قبلا، فهو يشبّه الدم بالجمرة التي تستنزف وجوده:

سدى تقول أيها الحفان، ما المصير

استعاري غريب إذ قرن بين الفعل (يَلْمِزُ) و(الاصابع) التي تدلّ على الإرادة:

يلعلم النفاس بالأصابع الرطاب (٢٣)

وهذا شبيه بقوله في قصيدة أخرى " يلعلم أحزان قوم طوتهم يد الموت " وأما الصورة الآتية:

تعشعش في شعره الشمس

يفغو على وجنتيه القمر

وعينه كالبحر ألقى عليه المساء

نقابا من الصمته وادمتان (٢٤)

فقد عبّر فيها عن جمال الطفل تعبيراً اعتمد على أن الحنان شيء مادي ملموس، وأن الصمت شيء محسوس مثل نقاب يلقيه النساء على صفحة البحر الهادي الوديع، وفي شعر أمين شنان نجد الشك بقدرات، والظنون سودا، والأيام كملّى (٢٥) والسام يسري في مفاصل النهار، ويدبّ في عروق النخلة ديبب المصاراة، الأم - التي هي زمن - مقشرة كأنما يتحسّك الشاعر عن أرض، ومساومات، لا نماء فيها، ولا عطاء:

لا تسألوني ما هو النسام

وكيف يسري في مفاصل النهار كالفناء

يدبّ في عروق نخلة صبية أصابعها الهرم

وجفّ نسفها

واقفرت أيامها، فلا نماء لا عطاء (٢٦)

والزمن عند أمين شنان زمن هامس، لذا غابا ما يتحول عبر انزياحاته الأمولية إلى شيء تشبه على النفس، فتدقائقه مملوطة " وما هي الدقائق المملوطة " وهي أيضاً " خرّساء " مسلوطة، لزجة، ومتكاثرة مثل كومة نمل:

مسلوطة تنساب في لزوجة المساء

انسل فوق راحتي لكي ألها واستريح

يا ظمأ الأجيال

يا أيها المهيمن الرهيب

أطويك؟ أين؟ هي العروق جمرّة

تمزق العروق

ام ارتوي

وكيف يا هراشة يفيض في طريقها

الرحيق؟ (٢١)

ومع أن الزمن شيء وهمي نميشه، ونحس به، وندركه عن طريق غيره، فإن الشاعر، باستعمال المضغ للدقائق، يجعل الزمن كأنها حيا ماديا ملموسا له ما للكائنات الأخرى من صفات كالجوع مثلا:

وقرّتي الأجساد غير واحد

يتضغض الدقائق الجيعان

وتنطفي العيون غير مفلتين تسميان

وهذا غير بعيد عن نسبة الظنون للواقع الحسي المادي فيجعل من استخدام كلمة مصارب تشكيلا ماديا للظنون، والنمر يجعله شيئا يطوق على سطح الوجود (٢٢) الذي هو كالأه أو البحر، وهو تعبير لطيف يضفي على المعنى هنا جدة وطرافة تجعله أكثر تأثيرا في النفس، ويقارب هذا الوصف وصفه للنفس، الذي يجمع شتاته بالأصابع، فهي صورة تشفّ عن تشكيل

فإن جمرّة من الدم المراق

تستنزف الوجود من حيالي البلهاء

تزنّ بين أضلعي

وما لي ألتفت (١٧)

وهو هي التكاثر على التشبيه ربما يلامس نوعا آخر من الانزياح وهو التشفيف، فالتشتاء يتحوّل إلى إنسان يطوف بالبيوت مسائلا عن بقية من طعام أو حيا أو عن كلمة تدفئ القلب.

لو في يدي لقلته

من قبل أن يطوف طارق الشتاء

بالبيوت

يسأل الجيران عن بقية من فوط

عن كسرة من حيا

من كلمة يضيء دفنها في القلب (١٨).

وقد يلتبس الانزياح البهائي باللفظة بالانزياح الرمزي، فهو نظيرنا في قصيدته " انفارس وجدائل الظلام (١٩) وجدنا التكثيف الرمزي واضحا. فالظلام يرمز للغزو والاحتلال الفاشي، والنفاس يرمز للمخلص الذي تنتظره المدينة. وتساند هذه الرموز رموز أخرى مثل: الجدار الكثيب، والحمام الذي يفتاح جدران الظلام الملتفة، ونشير الومود.. والوعود نفسها، وأصحاء الجدران الذي يرمز لزوال النعمة، وحلول الفجر المضفي عوضا عن العنة.

ولا ريب في أن أكثر ضروب الانزياح هي شعر أمين شنان هو الذي يندرج في باب ترأسل الحواس أو التفاعل اللفظي.

ترأسل الحواس:

ففي قصيدة " مجامر الرماد " يستعمل الشبان جزيرة " قد يزعمون بيتنا جزيرة النسيان " والدموع بيني منها المتكلم في القصيدة رواقا، أو ساحة، أو بيتا، أو ينسج من خيوطها شجرة (٢٠) والظمأ الذي هو توق الشاعر ليقين ما، يغدو جمرّة تمزق العروق، أو فرائشة يفيض في طريقها الرحيق:



والأشواق أحاسيس يضطرب لها القلب، ولكننا لا نستطيع أن نرصد لها كياناً نصفه أو حركة نراها، فهي يدركها الإحساس ولا تحيط بها الصفة، لكن الشاعر أمين شنار يصف لنا حركتها وتحليقها فيما وراء الظنون:

تظنّ تحويم وراء الظنون
وتدوي إذا ضمها مرهاً للحيون (٣١)

فهي هنا تحويم وتحلق في فضاء الظن كما الطيور القادمة أو المهاجرة، ولهذا فإن جمالية الانتقاء والاختيار الأسلوبية وشعريته يكمنان في أن الكلمة تبسم الحياة، والحركة المحسوسة فيما هو منبوي لا تتركه الحواس. ومن هذا القبيل وصفه للشبهة بالفصح الذي تصدره الأفي:

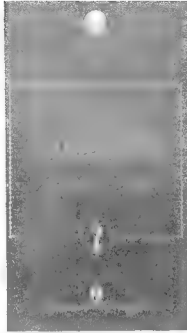
فحيح من الغيبة المرة
الحاقدة (٣٢)

فهذا ضرب من الانزياح يؤدي إلى تجسيد الشعور في صورة كائن حي تطلون صفاته وتصطبغ بالألوان والإحساسات والشاعر الغامضة البهمة التي يهيم عنها المبدع. ومع أن الجوع شيء غريزي يشمر به كل كائن حي، إلا أنه هو الآخر من الأمور التي تدرك نتائجها وآثارها في جسم الكائن الحي، ولا يتصور من حيث هو شيء له وجود الكامن وراء الإحساس بهاتيك النتائج. وأمين شنار في تشخيصه للجوع، عن طريق الاستمالات المجازية يجعل منه دتيا ضارياً يعوي:

اجل عادت
فهل حدثتها مني؟
وعن جوعي الذي تعوي بعينيه
ضراعة مصرع المحروم سبع سنين

وينوي الوردة
مقهوراً بكفيه (٣٣)

وهي شمر أمين شنار تقود للوحشة



الكرتني
ألمست قد اكرتني؟ بلى
إذا وجدتُها نهاية المطاف (٣٤)

وهذا الذي نصفه دائماً بالجمال أو الخيال أو المني يتحول لدى الشاعر شخصاً ذا رغبة أو لفة أو أيد:

تمد للمحال رغبة
وللخيال تهفة
وللمنى يداً (٣٥)

وجدته في صورة من
صور الانزياح يلجأ إلى
إضفاء التشخيص على
الأشياء من حوله، فقد
يبدو بعضها في صورة
كائن، أو حيوان، أو
إنسان، كهذا الشعور الذي نسميه حزناً
ونحن نعيشه، ونحن به دون أن نراه،
ودون أن ندر على تشخيصه في صورة
كائن - يبدو هذا الحزن في إحدى
قصائده إنساناً مشرداً يلزم المتكلم في
تشرده، ويحاوره في الكشف عما في
داخله من صراع، واضطراب:

تفر في الخيال
ككومة من النمل (٣٦)

والصاء هو الآخر ثقيل ثقلاً لا يجد الشاعر ما يعبر به عنه سوى كلمة "لزوجات" واللحظات عنده تمثل دائماً الاختناق بجل ما فيه من قسوة. وهي لحظات ثقيلة مسلوكة كربية ذات أنياب مصفرة، وجبن شاحب، وضحكة رعناء، وأصداً وحشية كأنها حيوان يعض الأحياء، ويلوكها، ثم يقينها باحتراق شديد:

إذا أعيش لحظة اختناق
ثقيلة مسلوكة كربية مذاق
مصفرة الأنياب في جبينها
شحوب

وضحكة رعناء
وحشية الأصدا
في وجهها المشوه الكتيب
تلوكها، ثقيلها عليّ في احتقار
تزويزي ولا تعود
تظنّ في دمي صديد (٣٨)

الانزياح والتشخيص،

وإذا نحن اكتشفنا بما أشرنا له، ونبهنا عليه من انزياح يؤدي إلى نوع من التجسيد الممنوي، في صورة الشيء المادي المحسوس، عن طريق المزج بين المدلولات، والتفاعل الإيحائي بين الأنفاظ، وجدناه في صورة من صور الانزياح يلجأ إلى إضفاء التشخيص على الأشياء من حوله، فقد يبدو بعضها في صورة كائن، أو حيوان، أو إنسان، كهذا الشعور الذي نسميه حزناً ونحن نعيشه، ونحن به دون أن نراه، ودون أن ندر على تشخيصه في صورة كائن - يبدو هذا الحزن في إحدى قصائده إنساناً مشرداً يلزم المتكلم في تشرده، ويحاوره في الكشف عما في داخله من صراع، واضطراب:

يا حزني القديم يا مشرداً معي
بلا قرار

الانزياح والتشخيص،



أيّ، وللانتظار مخالب، وللقدّر سلّم،
وللمجهول صوت كالصقير، وللزمان
رحم:

يا ليتني هنا أعيش في قرارة الأكون
في رحم الزمان: (٣٤)

ومن ضروب الانزياح في شعره ما
يصنف في عداد التناقض الظاهري، أو
التضاد اللفظي، فهو في قصيدة "مبعد
الأم" (٣٥) تجده يصف إحساسه ببناء
صورة خرساء وهذا بين أنه تناقض، إذ
كيف يتسنى للخرس أن ينادي؟ وهو لا
يفتحا يكرّر مثل هذا: فسألني حلم
المبصرين إلى الضياء (٣٦) والشمس لا
يكون حلماً ليلها ومبصراً في الوقت
ذاته، ويخالف الشاعر ما هو مألوف
من أن المسكينة هي انعدام الحركة،
والسكون المطبق، فإذا هو ينسب إليها
أقداماً تتحرك، ولوقع تلك الأقدام
صديّ كتيب (٣٧) ولا يجد غرابية في أن
يعنون إحدى قصائده بهريرة (الأم) (٣٨)
مع أن الأم لا يرى وزواله أجدر بأن
يشعرنا بالسعادة لا بالحزن والتفجع.
وأنت تجد الشاعر على عادة
الرومانسيين يتلذذ بذكر الأم:

**النتيجة التي يخلص إليها
الناقد المتأمل لشعره أن
الانزياح الأسلوبى لديه
متعدد الأغراض، متنوع
الأهداف والأنواع، فمنه ما
يأتي بقصد الاستعارة أو
التشبيه أو التجاوز، ومنه
ما يأتي بقصد الشعور
بالمفارقة والتناقض**

لو كنت أدري ما سألت
 لحظة من الأمل
 كأساً من الندم
 تعمّدي إلى الحياة
 تبذل الضباب عن وجودي المسجّن
 في قهقم الوحش الذي
 يجترّني
 يجترّ حبيبة المسنّن
 يريق في دمي مرارة الصدم
 ويقرّن (الأم) (٣٩)

فهو يتخذ الأم طريقاً للحياة،
وباعثاً للذة، وهاجياً لحريّة الروح، مع
أن الأم في الواقع عكس ذلك، والندم
يعني توقف الحياة، لكن الشاعر يجعل
منه سبباً للمساء الذي هو نوع من
الإحساس بثقل الحياة، وأنها مملّة، لا
يجد فيها الشاعر ما يسليه أو يشغله
عن الزمن. ومن يهتق النظر في جُلّ
ما جاء من انزياح في شعر أمين شتار
يبدو جيداً تماماً غير متكرّر ولا
مستهلكاً في شعر قديم أو حديث،
باستثناءات قليلة ونادرة دفعت إليه
ثقافته، وزوجته تحت وطأة إرثه
الثقافي اللغوي، والنتيجة التي يخلص
إليها الناقد المتأمل لشعره أن الانزياح
الأسلوبى لديه متمم الأغراض، متنوع
الأهداف والأنواع، فمنه ما يأتي بقصد
الاستعارة أو التشبيه أو التجاوز، ومنه
ما يأتي بقصد الشعور بالمفارقة
والتناقض، ومنه ما يكون بقصد
التشخيص، وتراسل الحواس، وفي كلّ
كان موفقاً غير بعيد عما أراد تحقيقه
من جدّة في العبارة، ولطف في
التصوير والإشارة.

٩ كتاب وكاديمي اردني

المصادر

- ١- أمين شتار: للشاعر الخالد، رام الله، ط١، ١٩٥٧، ص ٧
- ٢- المصدر السابق ص ١٢
- ٣- المصدر السابق ص ١٦
- ٤- المصدر السابق ص ١٧
- ٥- السابق ص ٢٠
- ٦- السابق ص ٢٩
- ٧- السابق ص ٢٩
- ٨- السابق ص ٢٤
- ٩- السابق ص ٢٩
- ١٠- السابق ص ٤٢
- ١١- السابق ص ٤٥
- ١٢- السابق ص ٦٦
- ١٣- السابق ص ٦١
- ١٤- إبراهيم خليل: أمين شتار الشاعر والأق، اتحاد الأدباء والكتّاب العرب، عمّان، ط١، ١٩٩٧، ص ٨٢

- ١٥- ينظر مبعد السلام للسدي: الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، تونس، ط١، / ١٩٧٧، ص ٩٦ انظر: أحمد مصمد البومس
- الانزياح وتمدد للمصطلح، عالم الفكر، الكويت مع ٢، ٥، مارس (آذار) ١٩٧٧ ص ٥٨
- ١٦- منذر المهناشي: مقالات في الأسلوبية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ١٩٩٠، ص ٧٩ والمزيد انظر: إبراهيم خليل: الضفيرة واللهيب منشورات لسانة عمان الكبرى، عمان، ط١، ٢٠٠٠، ومحمد عزام: التحليل الأسبسي للأدب، وزارة الثقافة، دمشق، ط١، ١٩٩٤، وزيادة في الاطلاق: فايز الداية: جماليات الأسلوبية، دار الفكر، دمشق، ط١، ١٩٩٠
- ١٧- المهناشي: السابق ص ٧٧
- ١٨- إبراهيم خليل: أمين شتار (مراجع سابق) ص ٤٢
- ١٩- الشاعر والأق ص ٧١
- ٢٠- السابق ص ٤٩
- ٢١- السابق ص ٥٥

- ٢٢- السابق ص ٥٦
- ٢٣- السابق ص ٦٥
- ٢٤- السابق ص ٥٧
- ٢٥- السابق ص ٧٨
- ٢٦- السابق ص ٦٩
- ٢٧- السابق ص ٩١
- ٢٨- نفسه
- ٢٩- السابق ص ٤١
- ٣٠- السابق ص ٥٨
- ٣١- السابق ص ٥٩
- ٣٢- السابق ص ٥٧
- ٣٣- السابق ص ٧٥
- ٣٤- السابق ص ٦٨
- ٣٥- السابق ص ٥٥
- ٣٦- السابق ص ٦١
- ٣٧- السابق ص ٦٩
- ٣٨- السابق ص ٧٥
- ٣٩- السابق ص ٩٢



من المتقنين ويعرف حاجتهم الى السرد فيحثهم على حمن الاستماع ويوج لهم بأسرار اللسة وألغاب القمن وتجنب الخيال ومرة الواقع وغموض الآتي من الزمان، وهو ما فتن يمزج السبر ويمدحا سيرة واحدة، ويراج بين سيرة الذات، وسيرة الجد الأول، وسيرة الأهل، وسير الوطن. وما دام الحكمى مركزاً على المقام الأول الذي يفوص في الذات، فإنه لا يتجاوز مستوى الإنباء بتقلبات النفس وألماعها، لكنه بمجرد التحول الى سيرة الجد فإنه يكثر من سرد الأساطير والخرافات على أنها كرامات حظي بها الجد الأول في مقام الولاية وسعادة الواصلين المتعبدين بذات الحق، تظهرهم عجائب المعجزات هي من خلق الذاكرة الجمسية وخيال المريد والأحفاد. وما بالمهد من قدم، وما ان يتحول الكلام على سيرة الوطن حتى يكثر استعمال مصطلح اللسة فيقول الراوي: «اليوم سيرة الوطن، فأجملك ملسمه الأجيل القادمة» (ص ٢٧).



وإن ما يربط بين السبر الأربع، سيرة الذات، وسيرة الجد الأول، وسيرة الأهل، وسيرة الوطن هي بذات اللسة التاج والخنجر والجسد، وهي ليست اللمبة الملك والسيف والشوكة، ثلاثي يشق التاريخ في مختلف عصوره، ولا يشذ عصر الحسينيين عن قوانين هذه اللعبة فيلعب بأياته دور الملك ويلعب القائم مقام أو صاحب الجيش دور السياف أو الخنجر، أما الجسد فجسد الرعية في استكانتها وتمرداها. يقول الراوي ممرهاً لللمبة، موضعاً العلاقات القائمة بين الأطراف الثلاثة، «هذه لعبة التاج والخنجر والجسد فالسلطان ينشد المناورة والرياء تحسباً، ومصاحب الجيش معتد بسيفه والجنود، أما جسد الرعية، الرعاع فاعزل حياً... مستأثر بالأمر كله في احايين كانت... واخرى تكون (...)» وهذه فلول الفرنجة تجوب الاصماغ بينما تلعب صفره شاراتهم ونياشيتهم الذهبية تحت علف شمس بحر الزروم (ص ٣٢).

«وهذا فلول الفرنجة ورايات الصليبان تجوب الانحاء، وبأي الحسينيين ينفو...» (ص ٢٤).

وهذا أوان العلف، والنفس مزق دامي الأسلاء، فلالهين بالخنسب العساني، ولأشبدن بالقول تتبرأ، ولأنتملك يا سيرة

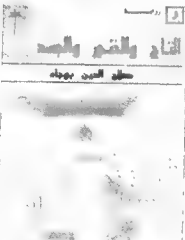
التاج والخنجر والجسد :

رواية تنظر في ذاتها

د. محمود طرشونة *

نشر صلاح الدين بوجاه رواية «التاج والخنجر والجسد» في القاهرة ولا ندري هل يمكن اعتبارها امتداداً لروايته الأولى «مدونة

الاعترافات والأسرار» الصادرة قبلها بسبع سنوات (انظر تحليلنا لها في مجلة «صمان» بعنوان «رواية الواقعية اللغوية عند صلاح الدين بوجاه»، العدد ١٠٣، كانون الثاني ٢٠٠٤، ص ٢٢-٢٦). أم هي نص آخر مركزة شخصية الولي سيدي فرحات بن علي العامري المقربي.



والمكان وذلك للحدود بين الأجناس الأدبية كما توطن شذرات من التاريخ القديم ولما من التاريخ المعاصر متمزجة تمازج الطريف والتليد، والنوروت والواقف. في وجدان الكاتب وفكره. ومثلما تحول أبو عمران في الأولى الى أسطورة فاختلفت الاخبار في أمر نهايته، حيكت الأساطير ونسجت الخرافات حول كرامات أبي محمد في الثانية. كل ذلك والراوي يكاد يكون واحداً في الاثنين، يخاطب جمهوراً

فهو يبدو حلقة أخرى في سلسلة المتمردين على الطغيان والرافضين الانتماء الى «رعاع ملجمي الصهيل» كما يقول الراوي في الروايتين مد. فهي تحمل لهم نفس، وتعيد شخصيتين متشابهتين شخصية أبي عمران سعيد وشخصية أبي محمد فرحات، وتقومان على الأسلوب نفسه في توظيف الثقافة التراثية واشكالها السردية، وإتشاففة الحديث وما تحمله من تشكك للزمان

الأهل، فالوطن من الكلام مستكة
والزكرياء (ص ١٣٧).

وهذا ما يجعل مجموع المسير سيرة
خيالية واحدة «فصاحب المخطوط لا
يهجر عاداته القديمة أبداً، تقبّيه تارة
يحذرك من نفسه وطوراً يسوق أخبار جده
الأول وأجداده أجمعين، وطوراً ثالثاً يبتذل
بالقديم من ألمانا، وهو في أحواله جميعاً
يتخطى المشهود نحو الخفي المنشود عسى
أن يخلق ذاته إذ يمسيد بناء أخبائرها،
وعسى أن يكتب سيرة خيالية جديدة
لجده وللعلوك الذين عاصروه وللإيات
التي عرفت سياحاته.. وبذلك تبرر كل
الارتجاعات وكل الاستباقات وخاصة منها
ما يتعلق بملوم العصر عندما يتحدث
الراوي عن أصحاح التحليل النفسي
ويوضح أنهم «ما ظهروا بعد وما دونت
آراؤهم في الأحلام والكوابيت و الرؤى
وانفلانات الجنس والحرب والمسلطة،
(ص ١٦٥). ولا يضيره بعد ذلك العودة إلى
مصر الفتوحات وتمسني الكاهنة وجهها
للفتح الإسلامي والرواية بهذا الجمع
المعجب بين عصور مختلفة وشخصيات
مختلفة وأمكنة شتى لشبيهة بصندوق
عجب أو بالأحرى صندوق الأسرة التي
تمثل سيرتها كما هاما في مجموع
السيرة. يقول الراوي عن محتويات هذا
الصندوق المعجب الجامع بين الأشياء
المادية والأحداث المعنوية والمواجد:
«صندوق الأسرة مليء ذهباً وقضة وخيراً
وشراً مكتوباً ووجدت كثيراً.. فافتح
الصندوق لتفحص دوراً وأودية وتيناً
وشموساً ولغج بهجر. وافتح الصندوق ثر
ناراً ولحماً وبراً وحطلة وذهباً وخصام
قبائل» (ص ٥١).

فمن جد هذه الأسرة التي ورثت مكانته
وشيثاً من خصاله؟

إن السارد نفسه غير متأكد من حقيقة
هذا الجد الأكبر الذي يسكنه ويستنطق
«قوله وجوده كما يقول: «ولا يستطيع
منه فكاً.. أكان صوفيّاً ثائراً وأفضاً
لأغلال سلطان الحسينيين؟ أكان من
درويشي الحضرة أم من مدبغعي مصباحات
جديدة لأيام ما أورت بعد، أم رحالة أزيلاً
عبر مقامات الآليات وتذوم الأصداء
البعيدة» (ص ١٤٠).

إن سيرته التي بدأت منذ ثلاثة قرون
وتنّف هي وحدها الكفيلة بالجوابة، فهو
يعتبر بية الحرب إلى أفريقية والقهروم
بالخصوص، إذ جاء رضيعاً في قاطلة
قليلة العدد من السامقية الحمراء ووادي
الذهب عبر المغرب والصحرى الكبرى.

وقد بدأت علامات الولاية تظهر عليه منذ
من الرضاغة في رحلته تلك. وهي جملة
من الكرامات أحصيناها فوجدناها لا تقل
عن لماني كرامات لعب الخيال الشعبي
دوراً هاماً في تسجيها كما سلمهم خيال
الكتاب في تصخريتها وتبريرها من
الأساطير والخرافات من الاعتقاد بأن
الخرافة حق وإنها لا تقل دلالة عن
أحداث الواقع. فأولى الكرامات تجلت
وقت هاجم قطاع الطريق القاطلة وسطوا
على كل ما تحمله النوق من ذهب وأواني
وغيرها. ولكن «ما أن أرسل الرضيع
المبارك صراخه الحاد المتفاني الذي
الضغف له الكف حتى أبهرت المتاع
الأواني والقرش التي انزلها للصوص
عن الدواب تعود إلى مستقرها طائفة من
الفضاء. ها هي تتبرك إيمانك وتغلت
عائدة نحو ظهور الجهاد والنوق. قضمنا
ذات عجب وغرابة وصهيل» (ص ٨٤).

وهي هذه الرحلة نفسها ظهرت كرامة
ثانية. يقول الراوي: «وتهيأتنا لمفادرة
الكهف وقد أسقط في أيدي اللصوص.
فلمست جيبها من ريع هبوب ذات ولوة
والنوق وعواء. ثم أشتدت الريح وتمغضت
على جماعات من خفافيش المناور تقذفنا
مغالب واجنحة لا قبل لنا بها. فلا أثر
من جرح أو نحوه فيما عدا الصبي
الرضيع إذ بدت لدى جيبته دائرة دم
قانية فاصبح يندى حيناً إلى ذاك،
الفرقة».

ثم واصلت القسالة رحلتها إلى
القيروان. وما أن وصلت حتى ظهرت
كرامة أخرى مناشأها رؤيا الباي الحسيني
فلما شق رحال الصحرى أعلنت فيها
السيوف، فجعل المراكفين والحكاك لتصير
الرؤيا فهاجموا على أن الفلك رمز للقاعة
القائمة من السامقية الحمراء ووادي
الذهب. فيقرر الباي استبقائها بالرياحين
لكنه يبطن نية الاستيلاء على ذاتها. ف
يهجم القائم مقام على القاطلة لافتكاك
خيراتها ونهبها وفيها الولي الرضيع
وارتدش الرجل كله، ثم انفلت نحو شعاب
الجبل فولج السيل المروبي الخفية،
فأسقط في أيدينا وأيقنا أن الناقة قد
أصبحتنا لولة. وما هي إلا الودة من زمن
حتى بدأ يسمى جيلنا، فالمرضع أضحت
عجوزاً والرضيع غلاماً قد أخضل شارب
والمدار. ذي أساطير اسرقتنا فلهما إلى
من أحكم لديه فيمكتي بين الصواب.
عند ذلك فكر صاحب الجيش في
إغراء الفتى الخافع بالنساء لكنه يتنطق
إلى الحيلة ويرسل نبوته الشهيرة التي

نقلتها الأجيال جيلاً بعد جيل، صعد
الجبل وصاح: «أرى أقواماً من وراء البحر
منطلقين ولدينا المال أراهم يركبون
حصوناً يمزقون الجنور». ثم ذكر خوف
الباي وتواطأ صاحب الجيش مع الأعداء.
وبعد ذلك تصدق نبوته فتهمج فنزل
الفرقة.

وبسمرة عامة فقد عاش الولي طفلة
حياته في صراع دائم مع التاج وخناجره،
وتواصل لصراع حتى بعد مماته. فقد
«انقض وني العهد على الوسط والجنوب،
انقض جراداً أصفر غريب الأزوي ولا بديل
للدفع غير السلاسل وغير الجلد،
(ص ١٥٠). لكن «طلب الجند البئر يشدون
أهال، فيفيض الماء وما كانت البئر بعافر،
قال الجند: «سأخرا من مسجود الجند
وركوعهم لجند من توابيت الغابرين: ذا
الشيخ اسركة يطردنا، فلهما إلى فئته
تترك. ونتم العتبات فهو على الغفو قدير»
(...) فأنصحت الكوي حولهم من كل صوب
وارسلت عربيتاً سوداً ذات ثمنق فسمعت
عيون وجدمت وآذان. فالتقوم
مروصين أذن، والدماء منهم غزيرة
وسلورهم ذات وصيب» (ص ١٥١) وقد
دعا عليهم الشيخ فاصمهم الولاء الأكبر.
ويبقى مقامه دوراً في الحياة من قبل
المجور والباطل في الحرب العالمية الثانية
«لكن الفعل تخمس برذاً وسلاماً ظاهر
الضريح. ولكن الموت الأحمر أضنى له
أيض رقرقا هو الحياة أو هو صنو النعيم
الذي وعد به المتقون» (ص ١٤٩).

وأخر خرامة نسبت إلى الولي فخرجات
بن علي، لمامري تتسلق بإنشاء القبة
والضريح. فقد ظهر لكبير البنائين في
غفوة له جاكه له مساعدته على بناء المقام
«إنا مسو، عنكم تثبت اللبنة فتلفي أناملي
تثبت من خيراتي الكثير» (ص ١٥٢).
تلك بص كرامات الشيخ الأكبر فهدما
الراوي كما سمعنا من أفواه مردييه وأهله
وقد زالت الحدود بين أذهانهم بين الواقع
والخيال.

الكتابة تتطرق في ذاتها

إن رواية «التاج والحجر والجمد» نص
ينظر في ذاته ويطرح على نفسه وعلى
المتلقي أسئلة الكتابة وغاياتها وأشكالها
فيجمع بمصطلحات السرد وفنون القمن.
وقد شغلتها من بدايتها إلى نهايتها حرقه
السؤال. لمن تكتب؟ ولم تكتب؟ وكيف
تكتب؟ ثلاث قضايا من صميم الهموم
النقدية تجد أجوبة لها داخل النص
بكفنيات شتى.



لن نكتبه ذلك هو السؤال الكبير الذي يطرحه كل كاتب على نفسه وعلى غيره تصريحاً أو لملحياً. وتراوح الجواب بين طموح اكبر يتمثل في توجيه الخطاب الى عامة الناس وطموح ادنى لا يتجاوز فيه الخطاب نفس الكاتب. وكلامهما مهم وخطل يبلغ درجة الحق في نظر الكاتب. فقد اصابه الدوار عندما تصور ان يكتب لناس الاسواق وطلبة الجامعات والقومة على الجرائد اليومية، والنساء في بيوتهن، والزراع في حقله والتاجر في مكنمه (ص ١٥). ولما فكر في ان ينهي توجيهه على الكتاب «جيل قد مضى وذهبت ريعه او «جيل لم يأت بعده رأى في ذلك نفاقاً وكذباً على نفسه وعلى غيره». فهاخذ الطموح بتحقيق شيئاً فشيئاً الى ان اقتصر على «دفع القول الى من يعيطون به» (ص ١٦). ولك نظرة واقعية تقرا حسناً لواقع القفارة في مجتمعاتنا ومحدودية الاقبال على الكتاب في عصر ينج بانصاف المثقفين والنامثقفين وتطفي فيه الصورة والصوت على كل ما سواهما ولذلك يولي الراوي / والكاتب أهمية ان يثبي مستمداً لتلقي خطابه فاعتبر في روايته السابقة «مبنية الاصراف» والاسرار ان النسل لا يتكلم الا بالقرائن ثم انكر هذه العلاقة المضوية بين الكاتب والمقبل بعد ان ذكر بها في قوله: سبق ان اعلمت ان اكتمال لي الا فيكم. لقد كتبكم القول وربي...» (ص ١٩). ثم صاد ثانية الى هذه العلاقة التكاملية فتابتها من جديد «واني لأطلقها الصاصة جلية هزجا، موقاة بصغات انصابت: فلا اكتمال لقولي الا فيكم. فما فتئت ادعوكم فلا تكونوا كمن علم الذكر وكذب به. ان ما تأتون لن اعطيه» (ص ٦٨). ولعل هذا هو الموقف النهائي للراعي للقرارة السلبية التي لا تساهم في انتاج المعنى وتحديد الدلالة. وبذلك يكتسب المثقل أهمية كبرى، فلا يساهم الراوي من مخاطبته بين الفنية والأخرى لجلب انتباهه او لتعرضه على التفاعل مع نفسه على هذه الصورة: «الا هل تكونوا منتهين جميعاً، فافرقس اقتباس ولذة مبيد، فلفنته منى الاسماع. انه تجارنتا لؤلؤ كلام وصنى وروعة قصص وانتظام اشعار. فقد نفقت سوس القول وما هفتنا لكم مذكرين» (ص ١٧).

لم نكتبه ذلك هو السؤال الثاني الذي نجد له جوابين واضحين داخل الرواية: الأول يشبه ان الابداع هو الوجود، وان الكتابة تنقش لذات، وان فيها اكتمالها.

يقول السارد: «انما انا ممن قول له فيه اكتمال وجوده». ويضيف مشيراً الى وظيفة الكتابة في تجلية الذات والتأمل فيها «انما انا نص يتأمل ذاته، ذلك انا». وقد سبق هذا التصريح تعريف مماثل لحبسه: «فيحياتي سيرة وحكايات وقصص وروايات خيصال لم تكتب بعد. لكننا لم تؤذن بانطفاء» (ص ١٨) ثم يضيف معرّف هذه السيرة ومركزاً على علاقاتها بالماضي والمستقبل في الآن نفسه «تلك سيرتي اذ تورق وتقلب الاخضرار. ما هي الا ابحار في الآتي نحو مضارب القرن الضام وميلاد ذكرى حاضر وماض ماغ ذهباً يمد وما اجتثا من الذاكرة» (ص ١٨) ذلك هو الجواب الاول: الابداع هو الوجود، وهو الكينونة والصيرورة.

اما الجواب الثاني للسؤال الكبير «لم نكتبه» فإنه يتمثل في لذة القول. يقول السارد في حديثه عن سيرة الفتى لذة القول (ص ١٢) ويميها بمعارات اخرى عندما يخاطب المتلقي ويوصيه الا يحاول فهم كل ما يقول والاكتفاء بظاهر القول زاعماً «ان لهذا النص اساطيره وخرافاته التلمية منه والآلية اليه» ثم يشير على كافة المثقفين بهذا الرأي: «ارى ان تستظمو للذة الرواية ومهدمة القنن ومنمة السرد...» (ص ٤٦).

الا يدفعنا هذا الاقتصاد الى التساؤل عن معدنية وظيفة الابداع. فكانه حسب هذا التحديد ليست له وظيفة فكرية ولا اجتماعية ولا غيرها. وقد رأينا دوماً ان لذة النص ومنمة الفن هما اهم شروط الكتابة. لكن هل يكفيان وحدهما لإعطاء الابداع منزلة راقية تؤهل للقيام بأي دور في بث الوعي مثلاً ذلك هو السؤال الابدي المتجدد.

اما سؤال «كيف نكتبه» فقد شغل حيزاً هاماً من النص الروائي وعاد اليه السارد مرات عديدة متحدثاً ثارة عن لعبة السرد، وطورا عن حركة السرد، وطورا ثالثاً من تمازج الاجناس الادبية وعن لذة الكتابة. ففكر في ما تعلمه وعلمه في الجامعة من قضايا النقد ومصطلحاته وتطهير للمعنى والمعنى والمفنى فراه ان تبني كل ذلك دليل على مذاجة الليتئين. فلا بد ان من تجاوزوه الى البهسج عن صبيغ مبتكرة (ص ١٧). وظن انه وجدها في التركيب والانفاط الترافية الموحية، الا انه تقطن الى الاسراف في استعمالها فربط في «التخفف من حمل القرون» (ص ٣٦). ولجا الى توظيف الاسطورة والخرافة لكنه شمر ان المتلقي قد لا يبروه امر الخوارق

او لا يقبلها عقله فاضطر الى التبرير ووضح «انها جميعاً من مقضيات حركة السرد ومن مقدمات الاحداث» (ص ٥٧) وهذا في نظرنا تصور لطيف لحركة السرد يقوم على المزج بين الواقع والخيال وهو ما يتسع له النقص الروائي التساهل للجمع بين الشعر والنثر وقد عمد اليه السارد في مواضع من الرواية بل نظر له داخل النص في قوله المولود: «وقال في باب الشعر لم الرواية؟ ثم قال: «ما جدوى التسميات والادعاء؟ ان هذه الا الام صاحب المخطوط في نفسه: «ادخل هذا اصحت عبثاً على اولئك الباطرين بعين واحدة، فماذا من نظر صاحب الكتاب، ثم غاب ساعداً عن ذاته واردف: الا يكون هذا من قبيل جديد القول القديم؟ يساجل البعض فيهتتون جازمين بان هذا من قديم الكلام، ومما يؤرخ عن عصر المدونات. وقبل ان يماوده صمته غفغم: فلتتدخل في الدقائق والمدايليل، وليردف المعنى المبني وليتعلق الحدث والقديم. ان في ذلك لنا لحياء» (ص ٤٢).

وهذا في الحقيقة برنامج سردي متكامل يدل على وعي عميق بقضايا الابداع والكتابة الروائية قصد الخروج من المسالك المعبدة ومواجهة مستجدات العصر دون افعال مسالة الخصوصية والقطع مع الموروث الثقافي.

بقيت مسألة لعبة السرد وهي من اهم مقومات الفن. فقد راها صاحب المخطوط في داخل الزمان والمكان، ولا تخلو اية رواية حديثة من المناب القنن، وربما اعتبرها النقاد مؤشر اختلاف بين رواية واخرى ودليلاً على مدى مقدرة كل كاتب في التصرف في المهدود من الاساليب والشكل. يقول السارد: «ان صاحب المخطوط هذا لمصعب، بدعوكم لتسمعوا عنه فابداً هو يبرهمنه بتدخال الزمان والمكان، والليل والنهار، والداخل والخارج، والماح والمشد، فخير له ان يكذب عن هذا او خير لكم ان تتفشا من حوله. ما انا اكتشف خفايا لعبة السرد لديه وأمل ان تحفظوا سرّي... الى حين».

وهذا كله في الحقيقة استفحال من مقومات السرد يعتبر عقيداً اذا لم يركز على رصيد ثقافي متين، وهو ما لم نفل منه رواية «التاج والخنجر والجسد».

* دافد واكاديمي من تونس.

بناء على رغبة
المثقفين نخب
وإستثمار
آرائكم!



يلتزم الشاعر «أبو دومة» رؤية واضحة لهمة الشعر، وهي تحويل العالم وتفسيره، إنه كما يقول «بريتون»، (قوة تحريرية ورصدية سلاحها اللغة)، لكنها ليست تلك اللغة الفاضلة التي تقيم حدوداً بين الجمهور والشاعر، وتقطع صلة التواصل، بل تلك اللغة التي تشف لتكشف دون أن تتعري وتتسطع وتندو وسيلة نفعية لأنفسهم، أو تدور في فلك المؤلف من المفردات والتراكيب الموروثة والبنى المتداولة.

يعتمد الشاعر «أبو دومة» الى تجديد اللغة عن طريق تفريغها، فلا يحاول أن يوجد لغة في قلب اللغة، أو يخرج على قواعدها، وطرائق تركيبها، وإنما ينطلق من إيمان راسخ بأن اللغة المصرية لم تستنفد كل طاقاتها الشعرية، فأولئك الشعراء الذين يمسدون إلى الميت بأصولها ودلالات مفرداتها وطرق نظمها، يدفعهم إلى ذلك المجز والجهل بأسرار العربية.

ومن يقرأ ديوان الشاعر «محمد أبو دومة» (أتباعكم فأسافر فيكم) يقف على تمكنه اللغوي وبحته المستمر عن مفردات جديدة لم تطلها أقلام الأدباء، ذلك أن التحديث اللغوي لديه لا يقوم على تحطيم دلالات اللغة أو الميت بيناها:

بلاد توجع للضيف نار
القرى
ثم تشوي الرحم
إذا الناس هبوا تخط
إذا الناس غطوا
تثير اللفعل
تبيح الحظائر المضي
وقبل المواعيد تمرى
ولا تحتشم

فالشاعر يختار من اللغة أفعالاً وأسماءً وصوراً وألواناً من التشايل حديثة، فيإذا النص يبدو كأنه خارج اللغة المألوفة وإن لم يمتد حدودها وشروطها، فالأفعال: توجع، ونمط.

«أتباعكم فأسافر فيكم»

محمد أبو دومة: تجديد اللغة وتفريغها

محمد اللطيف الأرنؤوط *



أبو دومة

نشر
الشاعر

المصري «محمد أبو دومة» في سعيه إلى تحديث الشعر بخصائص يتميز بها، فهو يختلف عن الشعراء التجريبيين الذين أقبلوا على كتابة الشعر الحديث دون أن يتهيأوا له بثقافة نقدية عميقة. فكانت محاولاتهم فوضى وجهلاً لأسرار اللغة والسيطرة عليها، وإساءة إلى تجسرية الشعر الحديث.

تقترن عملية التحديث اللغوي عند الشاعر بأساليب لغوية متعددة، تذكرنا برسائل المصري التي يعرض خلالها تمكنه اللغوي وسعة بحره في اللغة.

مازجك الله دمك
جفنت عن الجفنين الأرق الراجف
نشفت من الأدران.. يدك
أغمدت السيف.. تدعرت قميصك
ثم تودعت فعالك.. نمت
وحراسك..
ضعفاً.. قويت
وجوعى.. أضعفت

ويستعير صورة «عنترة» من التاريخ
ليعبّر عن حبه لوطنه، ومماثاته في
مقبره ليطفر بقاء الوطن المحبوب، كما
ناضل «عنترة» لكسب قلب «عيلة»:

مهر عيل التفرّب والكد
مهر عيل.. النّصّب
فب..

زويتني بأدمعها المستحثة
فأشاقب البرق في..
تقيأت سيهني وأسرجت مصري
الفتيت الرياح المجهيل
وينفسي تذرّت بالعهدي

رحت..!!

أشال.. أحطّ

أجار.. أجير

أعفا وأطش

وكان الذي لم أرده

وكان الذي آس الاغتراب

وها أنا.. جزت هول المغازات

جئت بالنوق من كل حذب

حمرها البيض

سودها الفخر

زرقها الصفر

يا.. كم تكبت قولاً ولقياً

سقتها في بلاد ترى الله عشقاً

وهكذا يرمز بمشق مجنون ليلى الى
عشقه للوطن الذي تولى عنه، كما تخلت
ليلى عن المجنون، وتزوجت سواه، ولا
ذنب له الا انه شهر بها وبجبه:

اذا جنيت على ليلاك

.. كما ليلاك عليك جنت

حُذرت من الوصل.. لتهجّر

والأسماء: الحظار، ونار القرى. هي
من الموروث اللغوي الفصح لكثرتها تقتضي
دلالات جديدة في إطار النص.

تسريب اللغة عند الشاعر يتم
باستخدام كلمات بكرة، لم تستخدم من
قبل، حتى يضطر أحياناً إلى شرح بعض
المفردات، فقد استخدم المفردات
والشماهير لم درن، الندعة، الأركن،
ليسبح، خن (بدل فن)، الحلايس تني
(الاباطيل)، والأفصال (لهوج، ترحول
بمعنى تحرك) والجعط (بمعنى
الضخم).

فالشاعر يغري القارئ العربي
بالتمسك بالتراث اللغوي واكتشافه،
ويرده إلى الموروث الثقافي، وهو جزء من
هويته التي يجب أن يعتز بها.

وتقترن عملية التحديث اللغوي عند
الشاعر بأساليب لغوية متعددة، تذكرنا
برسائل المصري التي يعرض خلالها
تمكنه اللغوي وسعة بحره في اللغة،
فنحن أمام نص مغرب هو من اللغة، لا
من لغة العصر: (فحسبك ربحاً أثر فيه
العزلة، حبذا أضعف مرتبة لثامان وما
سكنت جصرة دمه.. عاد يرأسل مولاه
المتربع فوق شهبك الناس، يناشد ديمومة
ندخته أذا بالإنهتان).

هذا الغراب والتغريب اللغوي، يردنا
إلى عالم لغوي جديد وطريف، ويشعرنا
إلى ما أبدعه اللسان العربي من بيان،
وكاننا أمام لوحة من الصفيصاء العربية،
الزخارف فيها تتصالب، والجهود الذي
سيبذله القارئ للفهم، ينصب على فهم
الرسالة اللغوية أكثر من تحليل
غموضها، والتعمية هنا تخدم المعنى ولا
تجوز على اللغة.

ومن الأساليب التي يستخدمها
الشاعر «أبو دومة» في تسريب النص
الاحتزال والتكثيف، إذ تكدو اللغة أشبه
برمز برقية قصيرة تشف عما وراءها:

أقول الأهم

بكل الأراضين.. دم

دمم.. دم

بكل السماوات.. دم

ديم.. دم

غلّق نكيج ابتلازل

كن سن.. ارثم

حين حكمت.. عدلت

أمنت..

انسكب الدفء بمساحة قلبك

«أولادنا في مصر»



جليها.. وما تلقع الرداة
وأفهم السياسة
قرأت عن فرسانها الأخبار
مثلما قرأت عن ديولها القدارة
أدري أمور الدين.. بعضها
وما أحل

وإن سئلت.. في القياس أضرب المثل
ناهيك بفراستي في القصص.. والرواية
وطول باع في الرثاء والهجاء.. والفزل
وهكذا كما رأيت

أجيد أروع الفنون والحيل
لكنني.. ويلاه -
الانحناء دعر
ويلاه.. لا أجيد دهن القبول
فمن ترى أعجبت؟
ومن ترى يؤد أن أكون له؟
لا.. لا أجد
ولم يجب أحد
الكل قد تخلى
الكل ينصرف

إحساس الشاعر بالغربة والنفي

ويخلط بين اختلاف الفصول
وينسى.. بأن الربيع له شجر
والخريف له شجر
غير ذلك الشجر
فالزمن عنده نهر يتغير من منبهه إلى
مصبه.

تغرب الشاعر «أبو دومة» عن وطنه
ومن المالم.. وأحساسه بالإهمال، والمزلة
يدفعانه إلى بث شكواه والظلم الواقع
عليه، فهو يملك صفات بشر أو داعية.
لكن لا أدن تصني إليه.

إذا أخلص العارفين - وحق الحيارى -
إذا أطلعن الطامنين وأصغرنهم
فأسأوني

خنوا حكمتي وأرجعوها
إذا ممن جئنت بعقل
إذا من عقلت لحد الجنون
فأؤا هند باب فيوضي

ويملك الشاعر من المواهب ما يجعله
داعية لقومه، لكنهم أعرضوا عن صوته:
بواطن التاريخ قد وعيتها

هاجرت بوصلك
قيل، ألا تتروى بالتشبيب بها
فإذا حديثك قد استغري
حتى جازاك الطير نسيحك

ويستثير من التراث والكتب المقدسة
بعض أساليب الخطاب الشعري.. كقوله:
(والوجه إذا هث، وعسل العنين وما
قدس، والأنف النقش، وفهما البرعم أما
يهمس.. والشمرة في نون المشمش،
والجيد الأملس، والرمسان إذا وشوش،
وقلب الليل إذا ما وسوس.. صهيل أو
الرمس.. عيل أو الرمس).

ويمارس سجع الكهان، ويحاكي تشيد
الإنشاد.. فيقول:

عرشي قلب حبيبي
عرش حبيبي قلبي
بيتي عين حبيبي
بين حبيبي عيني
حرمي هند حبيبي
حرس حبيبي هدي

ويستخدم الشاعر مصطلحات تراثية
عربية وإسلامية كالقامات، والقصائد،
وأن أعمال الأمر تحتل مكاناً كبيراً في
أسلوبه، وفي مصابيه للناس (أحفظوا،
افندوا، كفكتي مقلة الشمس، اطمئثوا)
وتدرج التصوص كلها في زمنين. تعبر
الأفعال الماضية لديه عن تقرير الحقائق،
وأفعال الأمر عن الطلب الذي يتجه إلى
رفض الواقع الراهن والتعلق بالمستقبل،
إلا أن الأزمة عنده ليست حقيقية
محددة.. هي التاريخ، فالزمن يقاس
بمشاعر القلب. ومراحله.. اغتراب وبقاء
وتحول أو جمود عند منزلتين، ولكل قلب
زمان:

آه.. دعيني على القلب
حذرتك محن الوجود
تعمقته كي يظل ببر الأمان بعيداً
فعاهدني.. مقصداً بالجراح التي شوقته
السنون
ألا يجرب نهرأ جديداً
ألا يغامر في أي بحر
ألا يرى القدر أمساً

أبيات من ديوان الشاعر فاضل



أتباعه عنكم
فأسافر فيكم

شعر محمد أبو دومة

يتبعهم البلاء

فلا ابتقاء نجا ولا بالهروب مفر

لكن اغتراب الشاعر يعزّز اتحاده
بالوطن، وتوحده به كما يتوحد الصوفي
بخالقه، فابتعاده عنه أثم كبير:

اتجيش بالصبيحة العُسر في شح حال
البقاء
فينفرد الورود في شطحتي
انصحب.. اشرب صوت المؤذن
ابواب كل المساجد
ذعر الإسماع.. حيث المراكيب بالية
الانتظار

اتمن
لن استطيع التملص

♦♦♦

اصابعكم ان ما كل مصر بمصر
تناثرنا في ارضه المستبعدة
قلبا ترأق في خفقة الحزن والوجل
المستطير
ابتلته الطفولة بالعشق
كان يتيمًا فما طبوبه
كل مماء اذا وادته الوسادة عن نفسها
ذاب وجدًا
فطن ان الرجوع فناء

ويقع الشاعر في معنة الترجيع بين
المفرزلتين، بين التسفر عن الوطن أو
التفاضي، فليجأ في معنة الصراع إلى
شيخه يمشيره، والشيخ رمز للأب
الناصح:

كن دنا وادق فيك خمورك
واهريها توأ لتفريق منك
لا تلجئ شيطانك أن تزيين مرسة
لسوى سفن رفعت
الوية الحب.. وتبنت ما دون

لكن عشق المفارقة، ونزوة الرحيل
يبدنهان إلى التقرب، فيضرب في الأفاق:

اغرائي مشق الأسفار.. وما بالأسفار
ضامتهلك وركبت الغربة.. أوغلت بها
هي بلدان ويحور..

الشاعر في رحلة تفرده وتصوفه يصف حالات كشفه الصوفي في علاقته بالوطن، تتسع أفاق الغربة، فيتقرب مثلما تقرب الوطن، وتتقرب لغة النص بمقدار ما يبينه وبين الوطن تباعد ونفي.

شعر يوقف الزمن ليصور الهيئات
الهاربة على طريقة الشاعر «بروست»:

اه.. لو لم يخطر الكون بعيد الآن
لكي لا نفتقد اللحظة - اه

وهي «المقامات» يتحدث الشاعر عن
قلبه الذي تعلق بحب الوطن والإنسان،
فشقي وتعذيب، ونهاه عن ذلك المشق
فلم يرتدع، وصمم أن يثأر بعيداً عن
وطنه وعالمه ليستريح من مرارة عشق ما
فيه إلا المكابدة،

حين ارتحلنا وقلنا هربنا من العشق
يا وطني واسترحنا
نفضنا من القلب ثقل الندوب العريقة
كف تشيع الضلوع
فلا الناس كالناس
ولا الأرض كالأرض
لا جمل الابتسام، كجراته
لا.. ولا اعين يسكن الدفء فيه
مثل التي تقضم دموعاً
وراء غلاف البرودة

فالشاعر معذب أن اقام أو رحل، ولو
بكل جلده باخر، ولونه بلون، ولغته بلغة،
فهو شاعر والشعراء يتبعهم البلاء أينما
كانوا:

إلى حيث يرحلون
ترافقهم لمة العشق

اسلمه إلى لون من الصوفية الوطنية،
فهو ينوب مشقاً بهذا الوطن الذي نقاه
وتكر له، كما يطمح إلى أن يتحد به
ويرقى بحبه.. كما يرقى المريد في
درجات التصوف إلى المطلق.. ديوان
الشاعر كشف متدرج لهذه المراتب
الصوفية في حب وطنه، بدءاً من زمان
الحبة بين الوطن والمواطن في الماضي
البعيد، وتدرجاً إلى جمود الوطن
والارتقاء في أحضان القسم المادية،
وتكره للمثل بعد أن استباحه أعداء
الإنسانية.

والشاعر في رحلة تترده وتصوفه
يصف حالات كشفه الصوفي في علاقته
بالوطن، تتسع أفاق الغربة، فيتقرب
مثلما تقرب الوطن، وتتقرب لغة النص
بمقدار ما يبينه وبين الوطن من تباعد
ونفي، ولن تتم الراحة والمكينة إلا
بالوطن الذي ينشد الشاعر ويخشا، فهو
حي ميت والوطن يحيا عند موته
ويتجمد، والنص الشعري يعلن عجزه
وموته في رسم مشاعر الاغتراب.

ويجسد الشاعر في أن يربط بين
قصائد النص في وحدة كاملة، نلاحظ
ذلك من تقسيمه إلى فصول هي أقرب
إلى تدرج حالات عشقه الصوفي للوطن،
فالرابطة بين النصوص وأقسام الديوان
خفية لكنها مدروسة ومصممة،
فالقصاصد موزعة على خمسة أقسام
تبدأ بالفاتحة وهي أبيات أو شطرات
محدودة تمرر الواقع الراكد للوطن،
والواقع الفني للشعر الموزون الجامد
والترتيب الذي يشبه قرع الطبول:

دائرة من خشب
جلد غير
بعض ريح وقرع، فقرع
يخرج الصوت حلاً.. مهيباً
ويزداد حين تضخم
حجم الطبول
فاحفظوا واقتدوا
هكذا لفتنا الحكايات
عن الف غول وغول

يمتد الفاتحة مدخل للقسم الأول
الذي يتحدث فيه عن علاقته بالوطن
يستلهه بقصيدة ثورية يوجهها للام
الجديد، وكأنه يستهل بها تطلعه إلى

«شعرنا»



أشهرت سيفي

وهؤلاء الذين كسبوا عزة الوطن،
يريدون منه أن يقطامن، لكنه يرفض
الخضوع ويؤثر النقي والعذاب.

ويصور الشاعر «أبو دومة» في القسم
الثالث من قصائد الديوان آلام الغربة
النفسية، ممثلة بكنائيات يرثي بها والده
نوع الحكمة، أو هجاء يوجهه للذين باعوا
الوطن، فلا يملكون اليوم قدرة الدفاع عن
الشرف المستباح، فهو يرفض التطبيع
الذي نهجه دعاة الصلح مع العدو، كما
يرفض أي مساومة أو صلح.

وتتوالى قصائد الاغتراب في مجموعته
الشعرية، ويشيع فيها أحمال الأمر التي
يتوجه بها الشاعر إلى نفسه وقراءه
لتوصيهم بواقع الوطن المتردي... ويختتمها
بجوار بين السلطان والأعرابي يرثي فيها
استبداد السلطة وجورها وأعمال
الجماهير، ثم يتحول في النهاية إلى
صوفي عاشق يقسّد الحب ومكابدته...
ويذوب في المحبوب معتمداً على قصص
الحب المتردي في التراب، ومصائب
الماشقين، وما بين المحب والمحبوب من
تباين في الرؤى تمكس تباين ما بينه وبين
الوطن المستباح والمنشوق.

وهكذا تندو الحداثة عند الشاعر
«معمد أبو دومة» ارتقاء بصوفية مرتبطة
بالتراث، إذ يقود الحلم إلى أفاق القلق
والاستسلام للمشاعر، وتجاوز المعرفة
الذنيوية إلى التحليق فيما وراء الواقع
بحسباً عن الثاني المطلق عبر الشامل
الوجداني، والتجهد ومناجاة النفس.

إن لغة النص في شعره لا تقدم حقائق
مهرقية بل حذساً ذاتياً، فهو يقول كل
شيء ولا يقول شيئاً، لأنه يقف عند حدود
الذات وتطلعاتها، ويستدير من التراث
الصوفي لغته وأساليب التعبير، ويستخر
ميتافيزيقية القصيدة لشحنه تعبيراً عن
المشاعر الوطنية والقومية بما تملك من
قوة التأثير وحرارة الإيمان، فالشاعر يمد
مجدداً في وسائل تراثية مألوفة لدى
القارئ العربي تؤثر فيه... وتخدم قضيته
الوطنية.

* كاتب من سوريا



توسّد نوم السيوف

إلا أن الشاعر يريد أن يكون فائزاً، ولا
يقف عند حدود المحبة:

مارق من تخلى

رايح من هلك

محنة العاشقين... يا رية النهر

والذا واحد من جموع أظلم هيء لحظك

ولاني رايتك ثمتنتين.. ارتجفت

ولاني رايتك تزوين... صحت

ولاني رايتك منهشة للمرابين

تغدو الحداثة عند

الشاعر محمد أبو

دومة، ارتقاء بصوفية

مرتبطة بالتراث، إذ

يقود الحلم إلى أفاق

القلق والاستسلام

للمشاعر، وتجاوز

المعرفة الذنيوية إلى

التحليق فيما

وراء السواقع

كنت تحترني منها
واليها تدفعني
فلأنا المشتهك المملوك
السائب
والحاضر والغائب

وفي القسم الثاني من
الديوان، وتحت عنوان
(قصائد) ينقث الشاعر ما
بقليه من مرارة الغرّب عن
الوطن، ويلاشد صحبه أن
يشترى ورقاً أو يسرقوا
ورقاً، ليكتبوا إليه في
غريته، وينتظر الرسالة
لكنها لا تصل، فيتمثل
بأعذار عديدة:

ربما علقوها بريشة طير عجوز

والساقية بين البلاد والبلاد.. بلاد

وغداً ينقر الطير باب انتظار الغريب

شداً ينقر.. أه

مرّ صد.. والمسافة بين البلاد والبلاد..

بلاد

وتؤله جفوة الوطن وتكره له، فيقرر
أن يبيع نفسه بالمزاد العلني، لكن حب
الوطن يرهّ، ويمدبه صراع محتدم، لا
يفضي إلا إلى الموت:

للمحبة أهل..

والمتجادل في الحرب محتكم للفراسة

والموت عند احتدامهما

وأول فيض الوصال

فاجتهدوا أن تموتوا

واحدوا أن تموتوا

وتغدو علاقة الحب علاقة موت
وتلاش.. إذا أصّر الشاعر أن يثبت على
هذه العلاقة، وتعمد الثورة في روجه:

المثوب على ضجر الدرب

يا ناهجي نهجتنا لفتاء الأليف

يثلم السيوف إن سلم مدح بالمحبة

مثلما يبطّل الحب عزم

«قوله»



الحرام البين

كان الأدب والفن أول أهداف المتطرفين فكرياً، ودعاة التكفير الجدد. ونظرة دقيقة إلى الماضي القريب تبين مدى الاستهداف الذي واجهه الفنانون الملتزمون، تحديدًا، وإعلام الأدب والفكر في الوطن العربي، في الثمانينيات وفي عقد التسعينيات الذي ينظر إليه الآن على أنه قطعة باردة من عصور الظلام المسحقة..

كانت قد انتهت "المهمة الجهادية" في أفغانستان، ووضعت حرب الخليج الثانية أوزارها بما آلت إليه، واتسعت كوة الديمقراطية بما يسمح لمرور الصوت.. تم "تحرير" أفغانستان من "الرجس الشيوعي" فانتفت الحاجة إلى الجهاد باليد، واندحر مستواه إلى ما أكبر بقليل من ضعف الإيمان.. الألسنة التي اعتلت المنابر ووزعت مفردات الكفر والزُلفاء بالقسطاس على من يُجملون وجه الحياة، تنامت موجة التكفير مقابل صمت رسمي وشعبي تجاهها خوفاً من فداسة مزيفة صبغوا أنفسهم بها وهم الذين قال فيهم الصحابي علي بن أبي طالب: انهم المنافقون الذين لا يذكرون الله إلا قليلاً.. وإن ذكروه بكرة وأمسيلاً: لأنهم قوم أصابتهم فتنة فعموا وصموا..

وإذا تمسك المكفرون بحبال الصمت الطويلة، تهادى الفن إلى بعض المؤسسات الدينية التي مارست حقاً لا تملكه بقصد مفردات التكفير وإباحة دم المسلمين بالتفاضي عن الحديث النبوي الساطع المعنى، كل السلم على السلم حرام.. نישيع اللعاب في مفهوم الكفر حتى عند "العوام" الذين التبتست عليهم مصادر التشريع بعد أن تخفت قوى الظلام بالظور لتضيق في الأثناء كلمة الحديث الذي يقول: "لا ترجعوا بعدي كفاراً يضرب بعضكم رقاب بعض"، وفي موضع آخر: "إذا قال المسلم لأخيه يا كافر فقد باء بها أحدهما.." هذا دون الأخذ بالمعنى الحاد للحديث الدالّ: من كفر مسلماً فقد كفر.. ويعد هذا لم يعد مستغرباً ألا يكون للمبشرين والفنانين والمثقفين حول أو قوة، بعد أن يتم التفاضي عن المصادر الشرعية للتكفير.. سوى أمنية عميد الأدب للذين كفروه في حادثة "الشعر الجاهلي" الشهيرة حين حمّد الله على أنه ضريح كي لا يرى وجوههم القبيحة

ومما لا شك فيه أن إدراك التكفيريين بدور الفكر والأدب والفن في سلوك الناس وتغييرهم، كان السبب الأسمى لتكون هذه الحقول الهدف الأول لهم، وقد كانت هذه الحقول أهدافاً مكتشفة سهلة الضرب لعدة عوامل، منها إمكانية ليّ المعنى في أية قرآنية أو حديث نبوي، وأحدها أن أدوات هذه الحقول تستند إلى مناخ عالٍ من الحرية التي لم يعتد عليها الإنسان النمطي السلوك والتفكير.. فكان الجمهور يأخذ آخر الأمر بما يرضى أن يخالفه!

ليس من الضروري، في هذه المساحة الضيقة، التأشير على الحوادث التكفيرية التي وقعت على صنوف الفن والأدب والفكر في العقد السابق لوجة العنف الفظيعة هذه الأيام... لكن من الواجب التنبيه على أن رؤاد هذه الحقول لم يؤدوا دورهم بشجاعة كاملة بصياغة خطاب مضاد للفكر الموهو الذي أخذ يسري بدرجات متفاوتة في العقل العربي الجمعي حتى وصل الضيق إلى كوة لا تطل على ضوء..!

الأعمال الفنية، مثلاً، وهي ذات تأثير أقوى على شرائح الناس كافة، جاءت في مجملها ردّ فعل سريعاً غير محكم اتفق إلى الجذر الدقيق والواهي الذي تغتث عليه الجماعات الأصولية قبل إطلاق الرصاص.. وهو أنها أداة استعمارية بامتياز حتى وهي تواجه، ذلك لأن خدمة الاستعمار المكتشفة التي صرّحها العرب هي تخلصهم من الضيم العثماني الذي هو الآن أنعم أنواع التطرف مقابل موجة التكفير الشاسعة. وليس من الاجتهاد القول بأن قوى الظلام هذه أداة لتأجيج الصراع وإدامة الهيمنة بكافة أشكالها.. وثمة لهزلة الخطاب المضاد للهجمة التكفيرية، فإن من الواضح أن من تتألق استفرد هذه القوى بعموم الناس، عبر أدواتها الشعبية، أدى إلى إرهاب اجتماعي بعد أخيت أنواع الإرهاب والتطرف الديني، والذي أخذ يضر طبقات اجتماعية متشعبة تحرم الحلال وتجعل الحياة سباحاً يفلق على جحيم.. وبالمقابل تحلل الذي حرّم الله وتجعل الحياة "مسرّاً" وهمياً إلى الجنة..

لكن المستهجن أن يظل في السلبية التي بقي عليها أرباب الفكر والأدب والفن، وهم يتجهون إلى النخبة في خطابهم بينما تلجّ مسألتا الخاص والعام والنخبوية والشعبوية أكثر من أي زمن مضى، سيما وأن قوى الظلام ما تزال تتكئ على رصيد شعبي أخذ يجتهد في الحرام البين، ويسنّ مفهوماً جديداً للجهاد يقضي بقتل المسلم الغافل في سبيل "التحرير"..

* كاتب وصحافي أردني

مساحة

للأهل

نادر رنتيسي

Hugh Kenner



the poetry of
ISRAEL AND
hugh kenner



ELSEWHERE
COMMUNITY

للرئاسة فيها.

على أية حال، ظلت العلوم والتقنية مهمة بالنسبة إليه، فكتب "جولة إرشادية إلى بوكيمستر فولر" (1973)، وهو كتاب جذاب حول مفكر "الشمالي التقني" الأمريكي بوكيمستر فولر؛ و"الرياضيات اليهودية وكيف نستعملها" (1971)، حول النظرية وراء تراكيب قبة فولر المشهورة؛ و"تشوك جونز: موجة الرسوم" (1994)، حول مخترع شخصيات الأرب "بعض بني" و"زود رانر"، حيث يرى كندر أن جونز اخترع هنا دقيقاً وتقنياً مثل أي كان آخر. كما أن كندر كتب في عام 1981 دليل استخدام كمبيوتر "ميث" الذي قام بتربيته بنفسه.

إن قدرة كندر على استيعاب الشكل والأسلوب اللبيني للكتاب الحديثين، وإعادة إنتاجهما في كتاباته النقدية لأعمالهم، جعلته يبدو كما لو أنه هو نفسه مشارك أكثر منه متفرجاً، لكن الأكثر أهمية هو أن ذلك مكّنه من الاندخال بالكتاب وفق شروطهم - وهذه قدرة استخلصها من معلمه ماكولاهن، الذي كان لقولته الشهيرة "الوسيلة هي الرسالة" تأثير هائل على تفكير كندر بشأن النقد الأدبي.

كما أن ميول كندر المتعددة كانت واضحة أيضاً في دراساته الحادة لكتاب مثل بيكيت، وبيندهام لويس وجويس. وفي الحقيقة فإن كتابه "دبلن جويس" مليء بالتصورات اللغوية والهوامش المشقة. وهذا ما أثار سخط بيكيت وجعله يتوكل بأن ذلك كان "توضيحاً أكثر من اللازم بشكل مجنون"، رغم أنه فهم وجهة نظر كندر بشأن جويس.

أما كتاب كندر "الزورون" فهو واسع النطاق ويقتصر أحد إنجازاته الطويلة. في هذا الفصل المدهش من النقد الأدبي والثقافي، يسعى كندر وراء أسباب ونتائج

الأشياء. لقد تعامل كتاب كندر مع عبقرية بلوند الأدبية بمعرفة وحذر، وكشف، بملاحظة، كيف أن مثل هذا العقل يمكن أن يُخضع بالأيديولوجيا المقيرة للفاشية. وكثر نفسه استهجن مثل تلك السياسات. إن بلوند يُشكل حالة صعبة في دراسة العلاقة بين الفنان وفنّه. فهوادة الإذاعية الفاشية غير الذكية وقت الحرب، جعلته يدفع الثمن، ولكنه ربما كان لمنأ لا يتناسب مع الضرر الذي أحدثه. بعض كتاباته غير صالحة للقراءة، لكن البمض الآخر كتابات خالدة. لقد أراد وضع كل شيء في قصيدة كانتوس، بما في ذلك التاريخ والاقتصاد؛ إن هيو كندر، وبكياسة عظيمة، يبين كيف أصبح بلوند بعد ذلك، لكنه يوضح أيضاً ماذا كان بلوند يتوقع من قرائه. ويحصل المرء على تنويه، على الأقل، حول ما يمكن أن يشبه الأمر عندما تكون لديه القدرة على التفاد إلى أكثر المقاطع وعورة في الـ "كانتوس".

في عام 1973، ترك كندر كاليفورنيا وذهب إلى جامعة جونز هوبكنز، في بالتيمور، حيث ظلّ فيها حتى عام 1990. حيث جليه منصب في جامعة جورجيا مرة أخرى إلى مناخ أكثر اعتدالاً، وقد بقي هناك حتى تقاعده في عام 1999. لم يحصل كندر على الجنسية الأمريكية، ومجرد أنه من السلي أن يكون بمثابة نيات معمر أجني مقبوس.

عندما كان كندر طالباً، كان عليه أن يختار بين الكتابة والرياضيات، جدّه كان عالم رياضيات بارع، وأبواه كانا معلمين في مجال الأدب الكلاميكي - وقد تم إطلاق اسم أبيه على المدرسة المحليّة في بيلزبرو. وقد أدى مرض أصيب به في طفولته إلى جعله أصمّاً جزئياً. وكان يواظب على القراءة بشكل غزير، وأضماً نصب عينيه أن يقوم بقراءة معظم المناهج الدراسية لجامعة تورنتو قبل أن يسجل

لقد كَتَبَ كندر أسلوبه النقدي ليناسب الكاتب المميّن الذي يقوم بدراسته وتحصن أعماله، متنبهاً ملاحظة المذكور جونسون أن النقد الأدبي إما يجب أن يتم اعتباره جزءاً من الأدب أو أن يتم التخلي عنه نهائياً. إن أعمال كندر تتشادى الرطانة الأكاديمية، وتتسحب على مدى هائل من التفسيرات، التي تنظر إلى الصلوات والتوازيات بين مواضيع غير محتملة.

في "لوس أنجلوس تايمز ريفيو"، قال ريتشارد أدير عن منهج كندر الميوي: إنه يقفز، مسلحاً ودارساً لموضوعه، إنه يفنت الأدب، مثل من يذهب إلى حفلة... أنت لا تستطيع أن تقول ما إذا كان كلامه أو استماعه يشكّن بتركيه أكبر. إن أعظم إنجازات كندر هي بلا شك كتابه "حقبة بلوند" (1971)، الذي جاء نتيجة لمقدين من الأبحاث، لقد وضعت هذه المسيرة النقدية الموسوعية الشعر الصعب جداً الذي كتبه بلوند ومعاصوره، بأسلوب تأليفي حيوي.

إن كتاب "حقبة بلوند" كتاب مدهش، إذ فيه استمرار لولادة الحداثة وتخصص مفصل ومضني لأعمال بلوند. وقراءة هذا الكتاب هي بمثابة البدء بدراسة حقيقية، ليس فقط دراسة بلوند والحداثة، وإنما أيضاً دراسة اللغة الصينية والترجمة والنحو اليوناني والتاريخ والاقتصاد إلى جانب كل من ويندهام لويس، إليوت، وليامز، وحتى هنري جاييس. إنه يمنح متعة كبيرة لكل من يقرأه.

يبدأ الكتاب، على سبيل المثال، برواية مثيرة حول مواجهة عام 1914 بين بلوند وهنري جاييس في لندن: "قبيل مساء عالم زائل، ضوء صيفيه الماضي الذي يسيل صاعداً إلى شارع في تشيلسي عثر وضاح على الصلابة الجسدية الهزلي جاييس، سيد الحشمة، وهو في نزعة يعرض ابنة أخته من بوسطن إلى نعمة

هيو كندر: بينا في عالم الأدب الحديث



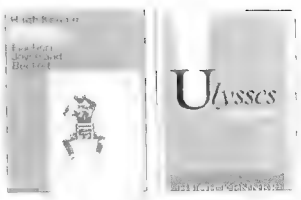
الطرق المختلفة التي انجزوا فيها ذلك.

ويجب أن يتم الاعتراف بأن كثر لم يوفر جهداً في أغلب الأحيان ليجنوا السفاسات البسيطة. فهو يصف "الدبلينيون" لجويس بأنها مجموعة من القصص الفعل فيها هو المشي، ويمضي مباشرة إلى مثاليين يشتركان بحقيقة أن الشخص لا يشعرون بل يستخدمون وسائل

النقل العام. بالطريقة نفسها يصف كثر شخصية "بارتل داركي" في عمل جويس بأنه يسمى نحو إرضاء قانوني لتصوير جويس له في "الدبلينيون". إن "بارتل داركي"، على أية حال، لم يكن شخصاً حقيقياً ودارسو جويس لا يقررون ما إذا كانت الشخصية مستندة على شخصية حقيقية أم لا.

لـ يقوم كثر بتطوير هذه النظرية ليصل إلى القول بأن جويس لم يستطع العودة إلى دبلين لأنه كان خائفاً من ملاحقات قانونية، تماماً مثل شخصية "بارتل داركي". لقد قام جويس بتحويل أسبابه إلى دراما اقتربت من حدود الهزل، وهذا المنفى الطوعي الذي فرضه على نفسه كان يُعَمَلُ منه. يرى كثر، المشهور برأيه البارد تجاه الأيرلنديين، بأن المقارنة بينه وبين الشفوية التقليدية لثقافة دبلين والدقة الأدبية والتماسك الأدبي لجويس تشير إلى سبب أصعب ووه كراهية أهل دبلين لجويس، لكن المنفى، مهما كان ما سيقوله أهل دبلين، ليس أمراً طريفاً. وفوق ذلك، حتى يتمكن المرء من معرفة أسماء الأيرلنديين الموهوبين من الرجال أو النساء في أزمان سابقة، ففي الغالب عليه أن يبحث بين الأيرلنديين الذين لم يسودوا يعيشون في أيرلندا.

إذا كان فلوبر صوّر شخصاً مخفوقين بالظاهرة الموسوعية، فإن جويس حبس شخصه في عالم مهووس بالمرجعية الذاتية، وشخص "يوليسيس"، كما يراها كثر، تسبح جيئةً ونهايةً في محيط من الموثيقات المتكررة. لقد أخذ جويس هذا إلى مستوى أعلى في "مجموعة هينينغز"، وهو كتاب ليس مُنْطَقاً فحسب ولكنه أيضاً دائري. لقد تراجع بيبكي عن مذهب فلوبر في الكمال الإلزامي وعن الخيال المفرط في الزخرفة عند جويس. وبالرغم من أن كثر يصفه ككوميدي المازق، إلا أنه أكثر دقة إن تم رؤيته ككوميدي الاختزال.



قدرة الإنسان على محاكاة نفسه (حاسوب يمكنه القيام بعمليات حسابية أسرع مما يمكنه أن يقوم به) ومحاكاة عاله (بطّة ميكانيكية تقوم بأعمال تجعلها تبدو وكأنها بطّة حقيقية). إن هذا التشابك بين الفن والعلم، بين الإنسان والآلة، بين الآلة والفن هو في صميم هذا الكتاب. إن كثر يقول فيه بأن الإيمان بالفن كتمبير إنساني إستثنائي يصعب أمراً معقداً وخاضعاً للمساواة والتشكيك مع انتشار المحاكاة أو "التزييفات" في ثقافتنا. وكثر، بأسلوبه السهل المميز والذكي، يجمع بين التاريخ والأدب والعلم والفن لتحديد ما هو شخصي في عالم متوّن.

بالرغم من أن كثر كان ينسج نظرياته الخاصة في أغلب الأحيان بشكل رفيع ويبحث من زوايا الأكاديمية أكثر من اللازم، غير أنه في كتابه "فلوبر، جويس وبيكي" (1992) يحرث المنطقة التي يتقن العمل فيها تماماً. إنه يطرح الأسئلة الأساسية جداً بحيث يبدو التحقيق في بادئ الأمر زائداً عن الحاجة. ويضغضه ضربات واسمة يصف عملية القراءة وبيني تحفيق على القول بأن التفرعات في هذه العملية أنتجت تصورات فنية خاصة بمصرنا.

في العنوان الفرعي للكتاب يشير كثر إلى الكوميديين الروافيين وفلوبر هو المؤلف الأول الذي يضيغضه في هذا الاعتبار. إنه يراه ورثاً متحرراً من عصر "التنوير" وغير راضٍ به، ومهوسوس بالمفهوم الموسوعي للمصطلح ومكتشفاً بسببه. إن التمبر الروائي عن هذا هو في كتاب فلوبر المضاد للرواية "بوفار وبيكوسيه". حيث يعيش الأبطال في النهاية مع البقايا الفقيرة لمسامهم الثقافي، وهو عالم صميم الفائدة ومُثَقِّل في الوقت نفسه. جميع المؤلفين الذين درسهم كثر كانوا ينظرون إلى خلق مثل هذه العوالم المغلفة، وقد قام كثر بتجليل

الكتاب



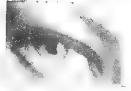
إن كل كاتب مهمما كانت مهارته أو ذكاؤه يجب عليه، من وقت لآخر، أن يشامل عما هو ضروري لموضوعه حتى يكون شاملاً. لقد اختبر بيبكي هذا وجعل منه عمل حياته.

يلخّص كثر الاختلافات بشكل جيد. انظر إلى الأبعاد الإنسانية لهذه المسألة. يضع فلوبر، من جهة، موسوعة، تشكل نشازاً في الآراء غير المتوافقة وبالتالي لا تغلق إحساساً داخلياً بها، لكنه من ناحية أخرى، يصور صديقين يتحدثن ويقرآن، ويتصرفان بمقتلانية. ثم يقوم جويس بتدوير الموسوعة جزئياً، التي تصبح ما يمكن أن تذكره ليوبولد بلوم... بيبكي يحصل كلتا العمليتين إلى نحو أبعد. إن ذوايا الموسوعة يصبح كاملاً تقريباً... إلّا نواجه بشكل رئيسي سلاسل الفكر كما تم عزلها من الخاص باعتبارها ممكنة... ولا يوجد هنا متدينان، ولا غريبان (بمعنى آخر: بلوم وسينغل)، وإنما هناك انفرادية واحدة تتعامل في نقطة ما في كل رواية مع مثيلها.

عندما توفي كثر، كانت المشكلة الأولى التي واجهت كتاب الرأه هي في تصنيفه، معظمهم سار في الطريق الأمن: "ناقد أدبي"، "عالم في الشعر والنثر الحديثين"، وهكذا. وبينما كان ما ذهبوا إليه دقيقاً من ناحية الحقائق (فهو كتب بالفعل دراسات مؤلفة من بأونه، جويس، لبيون، وبيكي) إلا أن تلك التصنيفات مُثْخَلَة. من المؤكد أن كثر كان قارئاً بارعاً بشكل رائع. لقد ولد في بترور و بونترايو عام 1923، وبلغ سن الرشد في زمن عنفوان "النقد الجدد" وكان يمكنه أن يسحب في تفسير قصيدة كما يفعل أفضل هؤلاء النقاد. لكن بينما كان النقد الجديد يعمل إلى تركيز طاقاته بشكل ضيق على النصوص الأدبية، لينمو أخيراً وأصبح وبشكل متقن جداً حتى ينفرج أخيراً، كان كثر يتوجه خارجاً: "العالم الفني والفوضوي" (مصادر الترجمة: كوميسليف ريدر، صحيفة الغارديان البريطانية، صحيفة التلغراف البريطانية، موقع مركز ثقافة الكتب الإلكترونية، بومسان غلوب، نيو كومينونون)

سوانة أو قبة جوديسية. (مصادر الترجمة: كوميسليف ريدر، صحيفة الغارديان البريطانية، صحيفة التلغراف البريطانية، موقع مركز ثقافة الكتب الإلكترونية، بومسان غلوب، نيو كومينونون)

* كاتب ومترجم اردني



أسئلة.....

إن لحظات التحول في التاريخ البشري هي لحظات ارتباط حيرة للأنانية الكبرى من البشر وهي لحظات ارتباط لأنها لحظات تفصل بين زمانين وطريقتين مختلفتين للحياة، وهي لحظات قد تبدو مشوهة أيضاً، وذلك لما يعترها من غموض وحيرة وضبابية في الرؤية، إنها تشبه تماماً تلك الحالة التي يتحول فيها الإنسان من مرحلة الطفولة إلى مرحلة الشباب والرجولة حيث يفقد الإنسان لا هو بالطفل ولا هو بالرجل وإنما هو بين بين، بحيث تولد حيرة للآخر في كيفية التعامل معه، ولهذا فقد سميت هذه الفترة من عمر الإنسان بالمرحلة، وهي كلمة تحمل في ثناياها الكثير، ومع ذلك فإن هذه اللحظات هي لحظات قصيرة ينتقل بعدها الإنسان إلى مرحلة الشباب والنضج.

ونحن نعيش الآن في زمن مشابه ولحظات مشابهة، ذلك أننا أخذنا وفي فترة زمنية قصيرة ندخل بقوة للعيش في زمن آخر وفي عصر آخر... إنه العصر الرقمي بكل ما تحمله الكلمة من معنى ما زال غير واضح للكثيرين، فهناك الآن بيوت تتحدث للحاسبات ومجلات تتحدث للتليفونات اللاسلكية وسيارات تتحدث للإنترنت، وأصبحت المعلومة في متناول الجميع بعد أن كانت حكراً على بعض البشر، وهذا الكمبيوتر جزءاً أساسياً من متطلبات الحياة التي لا غنى عنها، وبداننا نشهد تحولاً في وسائل التعليم وموضوعاته، ويدخل الإنترنت والهاتف المحمول التفت المسافة أو كانت أن تلتقي، وتقارب الزمن حتى كاد أن يصبح واحداً، فلا زمان ولا مكان قادراً أن يفصل الإنسان عن أخيه الإنسان، حتى أمسى العالم كله ليس قرية صغيرة كما كان شائعاً في العصر التكنولوجي، بل أصغر من حجرة صغيرة في بيت، أصبح العالم شاملاً... مجرد شاشة زرقاء.

وبهذا التحول أو رؤية شخص آخر مهما كان مكانه في العمود لا يأخذ سوى بضعة ثوان أو أقل، ويدخل تكنولوجيا الواقع الافتراضي أصبح الخيال واقعاً وبإستحالة إمكانية، فقد ولد الواقع الآخر^١ الواقع الافتراضي^٢ واكتشفت الحقيقة الأخرى^٣ الحقيقة التخيلية^٤ التي هي عين الحقيقة

في مجال التعليم مثلاً بدأت تظهر المدارس التحيلية التي ليس لها وجود مادي على أرض الواقع ولكنها موجودة فقط في ذاكرة الحاسبات العملاقة ومواقع شبكة الإنترنت ونظم معلومات التعليم المختلفة، بل إن المدرسة الحقيقية المعاصرة أصبحت لها وجه افتراضي إلى جانب وجهها الواقعي فهناك الآن أعداد كبيرة من المدارس والجامعات التي أنشأت لنفسها مواقع على الإنترنت تقدم خدمات تعليمية دخلت في المنهج الدراسي، وأصبحت من الأجزاء الأساسية المكونة له، فهناك دورس تدرس عبر الشبكة وهناك مدرسون افتراضيون يمكن التوجه لهم بالأسئلة والدخول معهم في حوارات تفاعلية كاملة والأمر لم يتوقف على المدارس فقط بل وصل إلى الجامعات وخرج إلى دول العالم المختلفة، بحيث أصبحنا نرى الآن خريجين يحملون الشهادات الجامعية من جامعات موجودة في الخيال فقط.

أما في مجال التجارة فظهر مفهوم التجارة الإلكترونية حيث أصبح بإمكان الناس أن يشتروا أي شيء يريدونه من أي مكان في العالم وفي أي وقت يشاؤون عن طريق الإنترنت من دون مغادرة أماكن جلوسهم خلف الشاشات الزرقاء، وأصبح إنشاء الشركات وممارسة الأعمال لا يحتاج لأكثر من جهاز حاسوب واتصال بشبكة الإنترنت وخطية متحركة لتدخل بقوة إلى عالم تحقيق الأحلام.

وليس هاذين سوى مثلين فقط مما يهجم بهما العصر الرقمي بما يحمله من إمكانيات لا تعد ولا تحصى. لقد تغير شكل الحياة تبعاً لذلك، وتغيرت الناس، وتغيرت المفاهيم والقيم أو هي في طريقها للتغير السريع... لقد ظهر إلى الوجود مفهوم الحياة الرقمية والمجتمع الرقمي والواقع التخليبي... والإنسان الافتراضي...

إن السؤال الذي يطرح نفسه، ماذا عن الفن... الأدب... الرواية تصيداً؟؟؟ هل تستطيع الرواية بشكلها الحالي أن تستوعب الثورة الرقمية المتسارعة في العالم، أم أنها يجب أن تتخلى عن مكانتها لصالح أشكال تعبيرية وإبداعية أخرى أكثر قدرة وجاذبية كاستنما أو البرمجة مثلاً؟؟؟

وهنا أسئلة يقود إلى سؤال آخر: هل الروائي بشكله وأدواته الحالية قادر على المضي في مغامرة الرواية في ظل العصر الرقمي الأخذ بالتشكل؟؟؟

وفي الحقيقة فإن محاولة الإجابة عن هذه الأسئلة ستقود إلى دوامة محمومة أخرى من الأسئلة من مثل: ما موضوع الرواية القادمة؟؟ ما لغتها، بل ما هي اللغة أصلاً؟؟ وهل الكتاب، بشكله الورقي المعهود... قادر على استيعاب الرواية القادمة؟؟ أم أننا بحاجة إلى لغة أخرى وكتاب آخر؟؟؟؟

وما هو هذا الكتاب، وما هي تلك اللغة، ما طبيعتها، وهل لها قوة الخيال، أم الخيال قوة فيها؟؟؟ بل ما هو الخيال نفسه، كيف يتشكل ومن ماذا يكون؟؟ وهل هو معرفة أم عرفان؟؟ أم خيال سلفي ارتدادي؟؟ وهل تبقى المعرفة الخيال أم أن الخيال سابق على المعرفة؟؟؟

هي أسئلة... واجوبتها دورة هادمة.....

ساقود الأسماك إلى القمر

إلى أدونيس

• حافظ محفوظ *

(١) أبجدية فائقة

بلا وجهة، غير مكترئين بزحمة "سان جرمان"
مشينا طويلا...

شرحنا قصيدة صنترة العربي مرارا

نعم... غادر الشعراء

ولم نعرف الدار رغم التوهم، قلت

وطوقت خصر الهواء

صعدنا معا درج المقصف البرتغالي

نصف الزبائن حيوك

سمعنا

(الزهور ستذيل إن خنتني

وأنا سوف أذبل مثل الزهور)

قلت لحضيقنا، وأشرت إلي بكأسك اشرب

سأحتاج عمرا لأقنع نفسي بجذوى القصائد عمرا جديدا

وصحراء هائلة وقبائل بدو

وأحتاج ليلى وعما عنيدا

وقافلة ضالة وقلبا وحيدا

يدق لأجلي كساعة مقصفتنا البرتغالي، قلت

وزارك صمت طويل

كأنك أهديتني نصف باريس ذاك المساء

كأنني رأيتك تجمع من أعين العابرين

أبجديتك الثالثة.

(٢) رمية فرة

أخرج من ظلمة ما يبقى الخطوة رمية نرد خاسرة

يا أجمل من موالي
كفّاي تشدّان البحر إلى صديري
فانسكبي في لغتي
ولتحفي صلصالي
مكسورا كجناح ووحيداً كاللوجة أنشكّل
ممثلنا بسماء حاملة أنردّد بين الرمل وبين الماء
أزور حدود طفولتنا
اللعبة تشبّ في شفتي براعتها
اللعبة ترضعني شيخوخة معدنها
كنت أطيّر مع الأسماك تلاحقني وإلاحقها
كنت أبايعها،
ملكات وأطبع
وأنت أخذت الأبيض من روحي
الصورة ترتعش الآن أمامي
لغتي تعلم
وأنا أتمايل فوق الماء.

(٤) ريش أرطاح

تلتف أصابعك على أرواح طيور
تخفق أجنحة في الأعلى
يخفق ريش فوق سرير امرأة
تخفق أبواب في قرطاج
وصوتك يعلو
وأصابعك تنزّ دماء
والريّح تشدّ عصاها،
عمياء تسير، مقوّسة الظهر
لها عينا جنيّة وظلال ملاك
شعب من قطن يتبعها
أفواج تخرج من أفواج
أبصرتك،
عيناك تخيط طمان سماء بالية
ويداك تمشان الغيم عن الصنحراء
وقلبك يستر عورته
أبصرتك،
تطعم غزلانا في بغداد
ونسقي إبلا في مراكش
وزمانك يعلن سطوته
أبصرتك،

شمة فاكهة أسفل هذا الخوف
وشمة فاكهة في كفي
حيث أقود رياحي يومض برق
حيث أرى ظليّ تنبت حيوانات من بلّور
وتميل عليّ
ستقطفني في عليا في امرأة طاعنة في الخضرة
فأغبر قاماتي
لا تجبو الأمطار على سطح البيت
ولا تتجفّف أغصان التينة
بعد قليل،
سأغبر دوران الأرض
كما في الوهم.

(٢) أين أرسطو

هنا في قاع الرغبة
أجلس صورتك البيضاء أمامي
لست هنا لأدير إليك الأرض
ولكنّ مرارة أصواتي تنثرني قمحا عندك
أجري كصبي مفزوع يدخل باب متهاته
الأنثى بين يديك تلوح لي
لا ألوان لنبصر فكرتنا الأزلية
لا فلك تسير بنا
هذا خيط الذكرى ممدودا بين جنوب الخوف ورجفتنا
نبحث عن بيت في الريح
ندور،
نلاطف أطيافا،
نغرق في الوهم
نشدّ بقايا الصور المنهكة بالضحكات
ونفتح كوة أسئلة،
أين الباب،
وأين الكلمات،
وأين أرسطو،
أين يديك لأكتب أعشاب؟
أعرف أطيارا تتمايل في الريح وتنبت فاكهة تتناعب
هل لمس الضوء نوافذنا فاحترقت ببلته الفضية؟
أعرف طين الحكمة
لكنّ الرغبة تنحت أشكالي
يا أخطر من خيب





ليلك بوابة جنات

وصباحك مفتاح يبعث عن مزاج

على ما يشبه العطر المجعد يقفز الفجر المدلّل هازلًا

عصفور موسيقى يصاحبه

يمد جناحه المكسور رابية

يمد غناؤه سهلاً

وجمرته سواحل من زجاج

في الخضراء الشرق غيمات

تبيع الوهم والأطفال

في زرقتهما جيش من الماغول

في بزّاته الأسود يسود

وفي حمرة الأحمر يحمرّ

لم أرم يدي

لكنني أبصرتها تملو مع الأمواج

تلتف أصابعك على الرمل

وأنت ترى الأبيض يحترق

وترقص،

ترقص،

وتمدّ السكّين إلى الأوداج.

(٥) اختار سماءك

اختار سماءك

لأريج صباحي تحت نواهدنا

وأفتح أزهار الأمطار بأغنية تتكسر

اختار الصحراء بلا جرس

تركض عنها الغزلان

ولي من فضلة ريقك ما تدافع فيه الكلمات

ولي عين ريتها الخضساء

أختار دواة القديس

وبوصلة الأعشى

وأدب دبيب الحمى

وأشكّلها الأضواء

أنا لم أختار صلصالك بعد

ولم أتوسّل ثارا من ضلعي

لم أقبس من روعي طيرا

لكنني أبصرني أحيو في إرثك

وأرث النسيان على الأسماء

فاتك، أني لم أرفع من كفي

غير ظلال أصابعك

فاتك، أن الضوء النائم بين الأرض وبينني

لا يحلم بي

بل يتدنّس

التفتي نحو أيّتها الموعودة بي

مازلت أريد الخوف عن الكون وأرتعش

أكون أصابعك

أكون أغانيك

أكونك

مرتاحا أبدا، لكنني أرفع أكوانا بالكتفين وأكوانا

بالصدر العاري

أرفع بوصلة الأطيّار بسمعي

وأحيي الأشجار إذا مرّت

التفتي

كي أرسم لك أجسادا من أغصان الكرم

أكون المشدود إلى لفّة الفردوس، أرى

أزواجا لم ترفع في الفلك وأهرامات

تنبت في إبط التاريخ بلا سبب

ملفوفًا بهتاف الماء أشمّ هواء مخضرا

وأربني فاكهة الظلمة

أنا أنا، من قبل ومن بعد

لأجلك أبكر سماء وألوتها

وأقود الأسماك إلى الصحراء

(٦) شوق

كان الرّعاة يمازحون شياهم

والشمس تضرب بالخريف شفاءها

أنا كنت محض شجيرة تمشي مع الأشجار

تتلو أيها...

وهتفت بي

طارت ظلالي من على كتفي

وانسكبت يداك أمامها

(٧) معانها الجديد

كانت أغانيها غصونا تقفز الأطيّار منها

والهواء يردّها

خوفا عليها

ليتنى نغماتها

سكرانة الكلمات تعثر،
كلما سارت إلي أخالها
ضئت عليّ
فأقتضي خطواتها
فكأنني أتعلم الأشياء
عند حضورها
وكان معناها الجديد غياها.

(٨) لا ففلة للأحجار
لا غفلة للأحجار

تظلّ تراقب باب السرّ وتقرأ
طالعنا
هل كنّا منها قبل الطيران
وهذا الريش
أكان حروف تنبّأها
والزقزقة، أكانت بعض تنبّأها
ليكن!
ستدور الريح كما دارت من قبل
تدور الأرض
تدور الوردة في دمها

والوجة في عين العاشق
سنغني لملك يهمننا دهشته
لا شيء يفسر غريبتنا
الشمس هي الشمس
تظلّ من الشرق، تظلّ من الغرب
من الأمس، من الغد
أو من شرنقة في الحلم
لنا ما يفتح للأجنة سماء أخرى
ولنا الكلمات.

(٩) أختار سور البيت

أختار سور البيت
هذا الدائري
أشدّه من كفه اليسرى
وأخذه معي
سيكون حضنك يا أبي
سيكون حرّاً مرة أخرى
معا،
سنسير في الطرق القريبة
ربّما،
ستكون ثالثنا،
إذا أحببت جمعنا الحداثق حولنا
والبحر والسحب التي تخفيك في ألوانها
انظر...
كأنّا في بياض الكون داخرة
كأنّ الأرض تخرج للأنام لسانها.

(١٠) خوف

قلنا كلاماً للفرالة أفضب الصحراء
قلنا الرمل سجنك يا سميتنا
وهذا الأفق سجان
وأنت تعولين قوامك المجروح
من ركن إلى ركن
ونستبكين مسكك
حاذري!
البحر يوشك أن يردّ رماله
والشمس توشك أن تردّ الماء

* شاعر من تونس



أورثوني سحتي السمراء
وجهي والغضون
وهذه البيداء أقرأ وجهها وجلا
وأستجلي معالمها
فتمحو الريح - لامية - معالمها
وتذروا ما تبقى وهي تعصف
أو تتن وتنتجب
ما لي أجوس بهذه المومة
ظلماتا ومالي
كلما امتدت وساحت
شمت برقا خلبا
فإذا دنا مني تمرق واضطرب

.....
ناديت هذي البيد : ضيحي واصنعي

قهايد

• محمد الخالدي *

١- الغريب والهجينة

زمن مضى
وأنا أطوف . وقد هرمت . بسورها
ما مربّي أحد ولا أوى
إلى سور المدينة شاعر أو منشئ
من أوسد الأبواب دوني ، يا ثرى ؟
من أبلف الغفسن المريبين احتموا بفنائها
أني أنا الرّجل الغريب
فأنا هنا من سالف الأحقاب والأزمان
أرنبو على قافلة تؤوب
ولكم سالت النّوم ينعب فوق هامى
هل ترى ركباً يحلّ فلا يجيب
حولي يضج الصمت من قلق
وحولي يشحب الوادي الخصيب
هذي حجارته الوضيئة تنطفي كمناء
وهذا النخل يذوي حسرة
كان الزمان ملاءة
نحن ارتدينا مرّة تلك الملاءة ...
أين هي
لتي هرمت وإن بي
من محنة الأجداد ما بي ،



ناديت لكن لا مجيب
مالي أحسن
وما لهذا القفر يعول
ما لانقاضي نجيب؟

٢- أرض القيامة

عطشي صحراء ملح
وبلادي معممان يسجع الكمان فيه
وشموس مطفاه
وقبور محت الريح ثراها
فهي قفر وعظام صدئه
حيثما وليت وجهي فبلادي
صحصحان وسراب
يستديهم لألاه
.....

جزت ميثاءها وبني من هواها
وجد صوفي " واغتراب نبي "
شاهدي حيرتي وطول عذابي
وتجاعيد وجهي العربي "

٣- البلاد البعيدة

البلاد البعيدة

سجن دائم ويقايا قصيده
البلاد البعيدة
وجه أم " قضت كمد
قبل عودي
وقبل اكتمال القصيده

٤- القيد

يهماء من حجر وآل قائل
تمتد حتى آخر الدنيا
فلا مأوى ولا ماء
يهماء من عطشي
وقافلة تهيم بلا دليل
كلما ناعت تناءى الدرب
وانتهت سماء

يهماء من قلق وتيه حائر
لا ظل فيها ... لا مقيل
الرمل يهرب وهو يزحف
- مذكرتنا لم نشم أبداً نخيلاً
أين نحن وهل نأى عنا النخيل؟
- البيد تهرب...
قد تعبنا ما السيل

إلى جنان الله وارهة
وقد ضاق السيل؟
- سيروا ... وسيروا ثم سيروا
عل بارقة تهل
فنهتدي... إن الطريق طويله
والبيد موحشة ... فسيروا
- وإلى متى هذا المسير؟
إلى متى هذي المتاهة تستحيل
إلى سراب ينطفي
كي يستحيل إلى سراب
.....
البيد تهرب... أين نمضي
والمدى بحر يعربد من تراب
في الأفق قافلة
وهذي البيد قاحلة
وهذي غربي تمتد
مثل القيد... مثل البيد قاحلة
فأنى وجهتي؟
أنى المقيل؟

* فاصر من تونس



والشمار المتصاة أمر،
حين تردنا لخطيئة اولى اكتبى بحروفها التفاح،
واكتفت الجوارح بانزياحات الكلام
على الظلال،
بفتنة الذئب المعلق حين ينقشه الخيال،
ولا يلاقي همّة،
تجد الجسارة في الجمال والاقتراف.
هو هكذا..
قصص الجلاوة،
لم يجد بداً من الافصاح
حين تكبّدت عيناه ما جنت الحروف

لو اقرأ التفاح

• خالد أبو حمدي *

محروسة من عين حاسدها عيونك
لا دخان بخورها الرقيا،
ولا الزرقاء من خرزاتها،
في الصدر تنفع،
فاتركي عينيك
ترتقيان،
تزهيان،
لا تزري - تماثم تمبد
الأحداق - وزر الدمع
خليها تصلي ان نوت
وان استراحت فالحفون لها اعتكاف.

تشتاقها،
ايداً،
ولكن اقرأ الرهف المسافر في الكمان،
ان استطل القوس فوق رصونة الاوتار
لا اشتاقها..
حتى لو اشتبك النشيد مع النشيج
تمجي الكلمات حين تغرغرين كتابه،
في الغيم لا تتلعثم
كي تقرأي وشم الخطى المزروع
في رمل الشواطي، والصفاف.
مر على طرف اللسان - مسيئها،
عين الحقيقة،

التفاح



كلام



فطير الاهداب ريشات تخط بأفقها
ندم الخطايا الطافيات
كانه..
بدأ الشعائر قبل يبتدئ الطواف.

أنا أول التفاح،
هل تتعشقين موسمي،
وتفسرين ندى المعاني العالقات بعتمتي، وطلاسمي،
كوني وضوح الحرف،
حين تهوقني أميتي..
أورحت الشخ،
بانتصار الياسمين على الندى،
كم ياسمينك مفرّد،
مذ كان بوحك مفردا..
أنا أول التفاح حين يشف عن لهب
وذلك الشهد غايبة،
ما يسيل من اشتفاف.
تختصني الجسرات،
لا بيت على طول القصيدة لم شاعرة،
ولا استقوى برد الرياح عن شباكه،
أوانه قدح الشرار بغربة الكلمات،
دافئة تكون..
وزمير خياله،
برد، وتليج..
فاض عن حاجات أسطره وناف.

هي حجة أولى،
تجاه الورد، والنوار،
أكتبها بملء صبايتي،
عيناي تقرأ منتهى كفيك،
حين تلوحين على المدى..
وتمايلين مع الصدى..
لكنها لما تبمس وجنتاك بفطرة اللهب الممتق،
يصطلي..
من أنس الإشراق في بشر وشاف.
لو أقرأ التفاح،
ذاك المتدا في الكف،

كنت أجيزه لغوايتي،
وأقولها..
كفأك تشتكان،
هل تجدي الأصابع تكتم الأنفاس،
في عرق ارتعاشتها..
أكتب دفقة العلجات،
خافقة تخاف؟
كفأك،
أجمل من حياء الفجر،
حين يصيده العشاق،
مبتلا على طرف الجفون وينزوي..
مثل اختفاء الشوق في علق الشفاف.
كفأك ترتعشان،
ريخ الشعر هزهما.
فأمطرتا
كما الطوفان
تفاحاً عزيز الشهد والألوان
عطرياً..
تعلى الواسم،
فاستراح بلا قطاف،
كفأك،
- آيلتان في نظري -
لكل المعجزات،
ومحتوي دنياي
يخفقه الجفاف.

كُفُولَة

* مقفداد رحيم *

كيف تكون حريقاً
وتكون نسائم نيسان؟
-١٣-
مندهش بالمرآة
يكون الواحد فيها اثنين
ويتفقان؟
-١٤-
مندهش بياض
بيزيد وينقص
في أن؟
-١٥-
مندهش بالموسيقى
ما زالت
تسرى بالألحان؟
-١٦-
مندهش بالعلم
يزور على صجل
وبلمح
يختصر الأزمان
-١٧-
مندهش بالموت
لماذا يمتحن الإنسان؟
-١٨-
مندهش بالأسماء
لماذا تحفل بالأوطان؟
-١٩-
مندهش بالتاريخ
بعيد الأحداث
وتختلف الأزمان؟
-٢٠-
مندهش بالطفل القابع في ذاتي
ما زال يسائلني
مندهشاً
يبحث عن أجوبة
واطمئنان
وسنقي مندهشين
سنبقى...
وكلانا حيران؟

* شاعر وباحث مرابي مقفد في السويد

-١-
مندهش بالمخلوقات
أرى الأرض خباباً
لأساطير وركبان
-٢-
مندهش بالشمس
يبهج الليل
الحرب عليها
فتفر إلى صبح
وتعاف سماء
دامية الأردن؟
-٣-
مندهش بالأبعاد
أرى الغيم
قريباً
يتحدث باسم الضلجان
وأرى البدر يسامرني
وبهمس
يأتيني ببريد الغلان
-٤-
مندهش بنجوم الليل
معلقة
لا سقف
ولا جذران
-٥-
مندهش بتراب الأرض
يصير طعوماً
ويصير الألوان؟
-٦-
مندهش بالماء
يلوذ بصمت
قبل ملاسة الوديان؟
-٧-
مندهش بالبحر
نقاطاً كان؟
-٨-
مندهش بالتهوي
يمرويداً
وبلا ضجير
يمضي
ويدور على الشيطان؟
-٩-
مندهش بالزهري
قصير العمر
طويل الأشجان
-١٠-
مندهش بالانوار
بلا بدن
تكوي الأبدان؟
-١١-
مندهش
بالكلمة
كالسحر
تمر على الأذان؟
-١٢-
مندهش بالنظرة



حين حاورها الدليل بما يشي بالخوف
أطفأها رضاي
عبرَ الدليل إلى الندى
من كوة الإيقاع
هل يمشي إلى زمن معافى
ثم يصحب في الهوى مولاي؟
هل يتبع المرضي في ذاتي
لأسلخ من شقاوة سندان العمر
ما صنعتُ بيدي؟

له ما يرى
من طاقة الحلم البعيد
فأول المبنى رؤاي.
أفبر هذا جئت من قدسية المعنى
وفي كفي عصاي.
ما بين مرأة يكسرُها الوضوح
وبين مرأة السؤال عن الغموض
كتبت أجمل ما يكون من المعارج
يا صديقي
ثم أوسعت الحدائق كلها
ورداً، وليس لوجه سيدتي سواي.

ها أنت تستقصي وضوح
من غموضي
ثم تقرؤني بموقف عارف
وتزيد حرفاً للكلام
ها أنت تقرؤني من المعنى

إلى

أ

ل

ف

و

ض

ى

وكم ترضى القصيدة أن أشكلها
على حرفي
وكم أهديت حرفاً آخراً للماء
ونسجت من صمتي حياة
كنت قد أعطيتها في خلوتي
يُمناي؟

* شاعر عربي

مرفأ آخر للماء

• أحمد الخطيب *



وحذفت نهر الأرض
من سرديّة الأسماء
قلت بلى..
ولكنّي رأيت دمي
يشقّ عن الصراخ،
وكان مستتراً
وتسكنه خطاي.

عطفاً على العطف الموشى بالحرير
تركت ما جبرته من صاحب الكلمات
ثم تشيّأت أنفاسي الأولى
ولم أغفل صدى منفاي؟

ما كان يشبهني سواي
هيات من لغتي جبالاً
راح يسكنها سواي.

ما كان يشبه سكرتي
حال من العرفان،

حين تصوّفت عيناي؟

رقم على حرف
وثلاث عنصر في جبتي
نحل، ولم يتحلل المعنى به

وتراب صلصالي سماي.

في هيئة المعنى
رأيت الحرف

تحت جموح ما يبقى من الكلمات
حالٌ تكشف الملوكت

عن فوضى مناي.

لا شاع خرتاح فوق ثيابه امرأة
ولا امرأة تطارد عاشقاً
ولها

ولا درب

ويخرج من أساي؟

أوصلت حرف العرف
شاهد ووسعي

من هوى سكري ومعرفتي
باول لغة في الناي.

ما تحت كاف العرف
في ملوكتي..
لغة ومشى

في إنشاء استعارة جديدة بالنظور الجمالي الذي يعتمد قصديّة كتابة الإيحاء (Connotation) الذي لا يعني تقييد المطابقة (Dénotation)، بل هو السعي إلى تجريب خاص يُحاول المطابقة بين لحظة الكتابة الشعرية والزمن الشعريّ المنشود دون الاستقرار على شاكّة محدّدة، لأنّه زمن غائم مُرتبك متوقّر أحياناً، كفضليّ الكتابة المتكرّر والمتغير في آن معاً، أو المتغير بالتكرار تبعاً لمُغارقة هي بمنزلة اللازمة (Leitmotiv) في مسار الكتابة الشعرية لدى يوسف رزوقة، لحرص الشاعر الشديد على نزع قداسة الشعر عن الشعر، كاشعاع من الرؤى الرومنسية وتخليص الشعر أيضاً من مسبب التأثير الإيديولوجي باسم الواقعيّة الفجة وما شابهها، وذلك بتجسيده فعل الكتابة لحظة الكتابة ضمن السياق الكتابي ذاته بما يُقارب "الصناعة الشعرية" تجريباً وإعادة تجريب وتجاوزاً في أحيان كثيرة لظاهر التجريب بـ "جد" ما لعله قلّ الانتظار أو وسواس الرغبة في كتابة شعرية تخفض لغة الشعر إلى مستوى الوقائع والحالات وتتجه سرعائيّة الرغش في الغلب الموهن لجهاز المعنى بنزعة التأسيس، كما استلّنا، لاستعارة شعرية جديدة مختلفة، ومنطق لسانیّ حادث، إذ لم تعد الاستعارة، كماضي التوظيف اللغويّ الشعري، ظاهرة يتم فيها استخدام لفظ عوضاً عن لفظ آخر، على أساس التشابه واعتماد التمثال، بل هي الاستعارة الباشئة تتأسس على تناقض منطقيّ بين المُسمّى والمُسمّى بتمثل عقليّ ناشئ يُؤالِف بين اللغة والعقل والجسد ويستندم إليه مُعصّل الخبرة في الحياة والتلقّط الشعريّ.

كذا الكتابة، بمنظور يوسف رزوقة، وفي تقدير يندّي: تجربة تستدعي تجريباً وتحويل لغة الشعر من المطابقة والرجع التشبيهيّ والإطلاق الزمنيّ في تركيب الصورة وجاهزيّة المعنى إلى التوقف السبائيّ وإبعاده الصدفة ومفاجأة لحظة الكتابة وأنفاسها على اللامعنى الذي هو مُنْجِب المعنى ومرجمه الدائم...

إنّ قراءة التجربة الشعرية ليوسف رزوقة إمكان مصمب إن اشترطنا منذ البدء فهمًا ضافياً بمعنى ألى تسكين المتحرّك

"الأنث في العبارة" ليوسف رزوقة تجريب الكتابة - كتابة البرية

مصطفى الكيلاني

المُستعارة إلى مَتْن يتسع بالقصد بمد ضيق الإلماح المذكور نهضة الانتمار في الشائع من هذه البحوث للتراكم على الإبدال، ولظاهر اللفظ والمعنى على اللامعنى (non-sens)، ذلك القادر إمكانيّاً على إخصاب المعنى المختلف بالمشترك بين المكتوب والمقروء.

إنّ الكتابة الشعرية لدى يوسف رزوقة، وفي تقدير يندّي، وجه آخر للطفولة الواحدة المتعددة، كالتقول بطفولة الذات وطفولة التجربة وطفولة اللغة وطفولة الشعر، على وجه الخصوص رغم هاجس التجريب الملائم للصفحة الكتابية، ورغم التجاذب المخفيّ بين شساعة الفنّ وتداوليّة التقنية الباحثة لها باستمرار عن استعارة شعرية جديدة تكسر قانون المادة وتغني مُطلق المثال الشعريّ باستخدامات سيميائية حادثة تتشكّل دوالها لحظة الكتابة ذاتها، ويعقوبة الخاطر بعيداً عن أيّ مُسبق للمعنى أو جاهز تركيبّيّ يشمل النصّ الشعريّ بأكمله أو يخصّ متواليّة أو جملة منه.

فانخراط يوسف رزوقة واضح تماماً

١ استعارة جديدة.

الكتابة عن يوسف رزوقة وفي نصوصه الشعرية مُفامرة لن يسمى إلى الكشف عن المغيب، ذلك الماء - وراء السطحيّ، إذا جازت العبارة، قريباً من "العمق السطحيّ" أو "السطح العميق"، بمنظور جيل دولوز (Gilles Deleuze)، إنّ الشعر، هنا، مماثل بين الفنّ والتقنية، بين التجربة والتجريب، بين الحنين إلى تراث القصيدة والحدادة الصادمة المخالطة أحياناً صديدة، كما يصيرة التناول لئن يحرص على توصيف الكتابة الشعرية كاشعاع من القراءات، ضالواصف في كلّ الأحوال فادر هو الآخر على "التخفيّ الظاهر" باسم الموضوعيّة والمنهج والقراءة الأكاديميّة وإنشاء نصّ على نصّ، بمفهوم النصّ النقديّ المحايث (immanent)، وإذا اشتغلنا على التأويل والتأويليّة (herméneutique) يدع، هنا، إلى قلب المشهد القرآنيّ بتحويل "المتنّ" في الشائع من البحوث الوصفية إلى حاشية و"الحاشية" المختصرة أو

يوعانا

كتاب الوجودية العنصرية



الواقع الحاف (٣).

إن الكتابة اللعب في الذنب في العبارة رقص خاص باللغة وفي اللغة، بجذولة الكلمات وتوزيعها وإعادة جذولتها عبر سياقات متجاوزة حيثاً متباينة أحياناً بالهيم الداعي إلى تأميم استماري جديد مختلف، كما أسلفنا:

"قانون اللعبة أن اللعب أن أمسك ثور التاريخ المخشوش من قرنيه لتشتبك الكلمات مع الحركة أن أصنع بحرًا للصياد و السمكة

أن اجلس عند الضاطئ أقرب أيهما ستزل به الدنيا وتقططه الشبكة
قانون اللعبة اللعب أن أسجن نفسي في جب امرأة حمقاء وضيقة العينين ومرتبكة تستلطني فانصبها ملكة
قانون اللعبة أن اللعب

إن اللعب، بالمتصور الفاداميري القريب من قصصية يوسف رزوقة الكاتبة، منظومة خاصة لها نظامها الحركي المرحوم بالمواقف والحالات العارضة. لذلك لا يتحدد اللعب بقرص مسبق ولا ينحصر في ذاتية اللاعب

أن أرسم سهمًا أرسله في خاتمة التطواف إلى قلب الملكة... (٤)

وإذا الكتابة لعب لفسوي لا يدين بذهاب جاهز أو معنى مسبق، إذ هو تشكيل للفراغ بممكن الصورة و "جد" لا يشي بجديته رغم سمة اللعب الغالبة عليه، كأن يكسب اللعب نزراً قليلاً من المعنى في زحمة اللا- معنى المستبد بمشهد الكتابة، بالحركة ورمزية الشبكة (تصديق اللحظة والكلمة الدالة عليها) في الآن ذاته.

(٣) "يذاري عرفتًا بعيداً حيث تذهب بي المتاهة نحو مشققتي".

وكما انتزع يوسف رزوقة سبيل النطق الجديد المختلف في إنشاء القصيدة التزم في الاتجاه الآخر بالتفضيل ليتألف القديم والجديد إيقاعاً وتضمية، صناعة وإيقاعاً بنزع القداسة وتهميم الحال عن القصيدة وممارسة اللعب بـ "جد" هابت و "عيب" جاذ حينما تتخلص لغة الشعر من مسطور المعاني ويشي "القصيح" بديهي "الجمال" المائل فيه. هنا تضحي اللغة الشعرية قادراً يُثير نزراً قليلاً من عتمة الوجود، إذ تقارب القصيدة بعمدية اللعب المائلة فيها دلالة الموت في حكاية "الف ليلة وليلة" بتوظيف خاص لـ "حكاية الشمر" وشاعرية الحكاية، كأن تزول الحدود الفارقة بين اللغة والوجود، وبين وجود الحكيم وإمكان الموت، وبين الرغبة والمخاطرة، وبين عجز اللغة والحاجة إلى التكلم:

"خفي السنان وخير زاد تلج؛

حينئذ... ولا طار رأسك من على كتفك...

حينئذ كذلك واحد من آخر الدنيا وفي شفئك؛

بده الكون أو بده اللغة... (٥)

وإذا القصيدة، بهذا المنظر، اعتراف بشي بكثابة العجز ونزوع جارف إلى

وتوحيد المتعدد. لذلك اتجه اهتمامنا إلى اختيار ديوان "الذنب في العبارة" (١) نموذجاً للتدليل على أدق سمات هذه التجربة عند تمثل صلة البعض بالكل.

(٢) "قانون اللعبة أن اللعب".

إن اللعب، بالمنظور الفاداميري القريب من قصصية يوسف رزوقة الكاتبة، منظومة خاصة لها نظامها الحركي المرحوم بالمواقف والحالات العارضة. لذلك لا يتحدد اللعب بقرص مسبق ولا ينحصر في ذاتية اللاعب، خنسب التأويل الذاتي، بل هو رقص خاص، وجود قبل أن يكون وعيا للوجود، كسأن ينكشف اللعب في اللعب ذاته ليتلاشى بذلك أي وهي جاهز كي لا ينقلب اللعب، باعتباره ظاهرة إبداع فني، إلى جد مكشوف، فإذا بلغ اللعب حد الأكمال اضنى عملاً فنياً (٢).

كذا اللعب مقاربة للواقع في مدى الانفتاح على الأفق المستقبلي وتمايل الانتظار واللا-توقع، ليمتص بذلك اللعب والعمل الفني أيضاً عند نشدان حقيقة ما، "واقعا مخصصا" داخل

يوسف رزوقة



الفراشة واليهاميات

مُضاد، كان تتوالد
الأساليب ويتمسد
الحُكيّ عند المزاجية
بين "الفنّائيّة" و
"الحكاويّة" بكتابة
شعرية يُسمع مداها
بالسرود الحكائيّة
ويعمد الضمائر؛
عزرائيل و
خيزراد و "أمّ وتونس"
وأنا الشاعر أو أنا
القصيدة... وهنا
يُضحي الشعر مجالاً
واسعاً للتنازع بجوار
الضمائر المختلفة
ويتشكّل الترات
الحُكيّ في ضوء
تداخيلات الحال أو
عتمتها، فيجذب أنا
القصيدة الحبّ
(خيزراد) والموت

(عزرائيل)، وتتوالد المشاهد ضمن
"الحكاية الشعرية الواحدة" عبر مخططي
المواقف والشخصيات الرموز يتقطع
الأسطر حيناً والامترياسات الكتابي حيناً
آخر، إذ الكتابة تغليب للحال وممارسة
لفن الاختلاف بصرى الشاعر المتكرر
على الاتّباع عن أنه أو بمزيد الاندماج
فيه حدّ التداخل الكامل الذي يُفسي
إلى العمّة، استعالة الرؤية / الرؤيا:

"وإذ يبارزني، اليبس به المسافة بين أن
أبقى وأن أفتني وأطرجه
بعيداً عن "ثاني" فاختلط (...)
هل تضيّ الأعمام والأعوام... والأحلام
وحدة هنا؟
وأنا أنا؟" (أ)

وكما يجوز فعل الكتابة تفكيك نواة
القصيدة وأنا الشاعر يُدخل بين مختلف
الضمائر بإحداث الشكل المعنى وتفكيكه
لإعادة إنشائه بدءاً من "الفراغ" وغوّداً
إليه:

"أنتِ الفراغ؛ سقطت وبيننا ما يُشبه

ضمن سياق اللحظة الكاتبة، وياتفاه
الوجهية وغياب الاتّجاه و " التورط" في
ليل المناهة:

"وأيّتي أمضي بعيداً خارجي
وأيّتي أمضي بعيداً داخلي
صيناي مُطفئتان والوجه الخريطة
زعفران
ويدي عريشاً بعيداً حيث تذهب بي
المناهة نحو مشنقتي
ومشنقتي التورط في خيوط العنكبوت
وفي ترابيع النّصف.
وأيّتي أمتصّ ندي الزّويعة" (٧).

"(٤) حدّثني وكنّ مولاي..."
وكاننا عند قراءة قصائد "النّذب في
المبارة" نشهد ترميزاً أنطولوجياً عفويّاً
لشعر بؤاسطة الكتابة ذاتها ودون
الاتّجاه إلى فكر سابق أو فكر يتخذ له
الشعر ذريعة للبحث في أنطولوجيا اللغة
وفلسفة المعنى. هادرك يوسف رزوقة
بذلك الحاجة إلى "شاعرية الحكاية"
لأداء حكاية الشعر كي تتفكك النواة
الجاذبة عادةً في بنية القصيدة بـ "تُبدن

إخبال اللغة بإمكان المعنى لحظة
اصطدام رغبة الكتابة بشعاع الفراغ،
وهي المخاض الصعب عند تُشدن التّبد
الأول، ذلك الما- قبل الدالّ على ما هو
مُختلف تماماً عن جاهزية القيمة المائنة
أساساً في ثنائية الخير والشر، إذ
بـ"الشر" تتأكد الحاجة إلى الكتابة، وبه
يُضحي الخير إمكاناً ليس إلا، شأن
الضمد (الانقضاء) الذي هو حُكم أزليّ
يطوي الكيان والمكان على حدّ سواء أو
يُهمّة اللأ معنى تقضي لإنهاء أيّ معنى.

وبهذا التّمكّل "للحال" و "الحرام"
تنشأ الكتابة قهيمتها الخاصة لحظة
المخاض المميز ويغفل الكتابة ذاته الذي
هو مُخالبية عليها للمعجز والفراغ و
الفساد والشرّ المحض والهلاك:

"حفي اللسان
وخيزراد تُنح
دغدغتي كاشع ما تكون الدغدغة.
أصمكت رأسي هكذا يسيدي هالين /
ارتبكت...
ففاض من عيني هالين / الدخان.
حاء لسيّدة الحلال
حاء لسيّدة الحرام
وبين هالين اثنين...هتكت أزوار الظلام
كشفت من بذر الجنود وعن خلايا الكلام
وقلت: - مهلاً أيّها النّذب...
هاشمتل الزّمان وكان مقعولا بها،
وصوى المكان." (٦)

كذلك الكتابة إيفال في الفراغ، اللأ
معنى، بداية الأشياء، إذا جازت العبارة،
واستثمار مخصوص للفوضى بإزبال
اللغة وتفكيك منطق التداوّل عند ردّ
الكلام إلى الصمت وتحويل الصمت إلى
كلام لا يغلو هو أيضاً من صخب
الحروف، حاجة "الفراغ" إلى امتلاء ما
بالغة، ووحشة الكيان إلى شيء من
المعنى بالإطمان وسفارة الكتابة والموت
مداً، إذ القصيدة تجسّد للرغبة وإفناء
حينئذٍ لها، وهي التفكك الناتج عن انهزام
النواة الواحدة للقصيدة بد أن استعالت
الذات من حدوث إلى مشروع للحدوث

الكتابة - كناية



الغيبوبة الأولى...

وانت أنا... أنا الولد الشقي وبيننا اللآماء
و الوطن المحرم و الرماد" (٩).

إن الكتابة، بمنظور يوسف زرؤقة كما
أسلفنا، لعب خاص، بنية حكاكية في جُلّ
المواطن، تمتد أصوات خارج حدود النواة
الجاذبة الواحدة، سعي إلى إنطاق
الصمت ومحاولة إسكات الكلام بتحويل
وجهة اللغة من ثنائية التسمية ممثلة في
المطابقة والإيهام إلى ضرب من "الإيهام
المطابق"، لذلك نكتسب القصيدة صفة
الحكاية وتتلبس الحكاية بالشعر:

"حاء لمنيدة الحلال

حاء لمنيدة الحرام

و"خيززاد" تلح:

حدّثني وكُن مولاي / حدّثني وعُدّني
بالكلام

كأنني امرأة / كأنك عاشق

اقول، لكن الكلام على الحقيقة شاق"
(١٠).

٥ "أنا لست لي..."

إن الكتابة "باللعب" بحث في اللغة عن
ماهية مّا للشيء... وكما يفسر فعل
الكتابة عن تفكك النواة الواحدة في بنية
القصيدة و الذات الشاعرة على حدّ
سواء فإنّ اللعب سرعان ما يتكشف بعد
مؤن، كان تصف لعبة الكتابة عن إشكالية
ماهية القصيدة ومأساة الهوية:

"فليل لي إنني عربي..."

فقلت: نعم... وفتحت النوافذ حتّى أضم
الهواء

ولكنّ شأراً غريباً فقمع أنفي

فغمست في البحر كفي

إفان... لست حراً

أنا عربي بغيري

ولا حول لي غير شعري

لأشعر أنني عربي

وأنّ المحيطين بي، لا يحيطون بي..."
(١١)

إن الكتابة، بمنظور
يوسف زرؤقة كما أسلفنا،
لعب خاص، بنية حكاكية
في جُلّ المواطن، تمتد
أصوات خارج حدود النواة
الجاذبة الواحدة، سعي
إلى إنطاق الصمت
ومحاولة إسكات الكلام
بتحويل وجهه اللغة من
ثنائية التسمية ممثلة
في المطابقة والإيهام

فلا انفصال، إذن، بين ماهية القصيدة
وهوية الذات الشاعرة، لأنّ الوضع واحد،
واستعالة التبدّل أو إمكانيته واحدة
أيضاً... غير أنّ رغبة التسمية لكلّ منهما
باللغة هي أساس الكتابة ومرجعها،
والنظر في الذات عبر ليل المصمتة
(الغابة) استعالة أو إيهام بإمكان الرؤيا:

توغّلت في غابتي

وتصيّبت في المتخفي وفي المتجلّي

تصيّبت عشقا وعشبا

وعانيت منّي

فحاولت أن أبتعد منّي

لعمري أرائني ولكنتي كنت أعسى

فلم أزل إلى أبي..." (١٢)

وإذا "أب / الأب" تدليل رمزي على
استعالة الانطلاق وتحقيق مُجرّز الحرية
التي تشده الكتابة بمجموع القصيدة و
الذات الكاتبة، لذلك يتمم مجال النعم
الشعري بتداعيات الحال وتراكم اللغة
ليضيق دلالة بانحسار أفق اللعب و
التوسل بالنظر والانتظار:

"سامكت في ظلمتي

سأرتّب ساقا على احتها وإشايك بين
اليدين

واصفي

فقلّ ما بُدّ لك يا سيد العارفين...

لك الكلمة:

الشياك أمامك بكر وهي فصيكت الكره
راوغ الكلّ أو راوغ الظلّ... ظلك... راوغك إن
لم تجد أحداً

في النهاية حولك والعيب...

هناك منكصر لا محالة يا سيد اللاهين
(١٣)..."

إن رؤية الأب عيوضاً عن رؤية الذات
توغل آخر في ليل المشاهدة، كان يشدّ
بالرائي الشّقا في غمّة لعب الكتابة، وما
طيف الأمل إلا سهيل آخر إلى محاولة
الرؤيا / الرؤيا بالسعي إلى استنكار ما
تدبّر وكبّد يتلاشي تماماً في مدير
الطغمة الأملتوية... وكان الأنا بهذا
التداعي يشدّد تفككا بين أطرافه الثلاثة،
بين "الدّكرة" و "الأفوة" و "المشترك"
بينهما هي بنية نواة الذات التي لم تمد
نواة منطظمة جاذبة، لذلك يتفكك محور
المعلّية والفعل والمفعول، بالأنا والأنت
للمائل في الأنا، على حدّ عبارة مارتن
بورر (Martin Buer) (١٤):

"أنا لست لي (...)

أنا واحد بين وجهتي لي ووحيد (...)

أنا دائم بيماري (...)

سامصطادني وسافقتادني نحو مشواري

سامصطادني وسافقتادني نحو مشواري
(...)

ساكنتي (...)

هو التكون لي

وأنا لست لي (...)

فلا بدّ منّي لأشعّلي (...)

أنا صنّع وحدي (...)

وحدي القرن... لكنتي لست وعدي..." (١٥)

وكما للكتابة ذاتيتها وغيبتها ينقسم
الأنا إلى ذات وآخر ليكتشف وجه حادث
لكتابة اللعب أو لعب الكتابة الذي هو
التريد القصري والاختياري ممّا بين ما
يبدو في "صميم" الذات وماهو خاف بها





ومختلف مَنَّا عن هذا "الصميم" التفريبي، لما لتواء الذات الكتابية و المكتوبة من تشكلات وتقسيمات (métamorphoses) عاجلة، لذلك تتدفق في لحظة الكتابة ذاتها أزمة وتوارخ ووقائع وحالات. كما تكشف اللغة عن قصورها و انشاع أفقها في الآن ذاته بما يُدّل على شيء مَّا في تجربة الكتابة و حياة الذات الكتابية وما يفض بالقصص إلى أن يظهر على شاكلة "تداعيات" لغوية تستلزم تداعيات أخرى لتممير الشاعر وإسكان الفارخ بما يتناغم تركيباً نحوياً ويعتق دلائل، أو ما يُقارب معنى مَّا، كالتفكير شعراً في ماهية الكتابة وهوية الذات الكتابية / المشروع أو شاعرية "الهنديان" تبحث لها في زمرة الكلمات وانحباس الوضعية عن أفق مَّا لليلة وإمكان المعنى (١٦).

وإذا المحكي، بمُخطف صيغة وتراكيبه وحضور الأنا الراوي و الأنت المضاطب، أساس التوالد الأسلوبية وأصابع المجال التناصبي:

"ويحكى أن طفلاً كان يلهو...
ويحكى أنه صار المصارع خارجة الحلبة...
ولكن، ساصفني دون أن أصفعلك...
ساصمع حولي...
ليُتعلَّ عالياً...
فإنك في قلبها...
كفى رجلاً كل امرأة...
كفى فلسفة...
تقلبت في النار..." (١٧)

في الكتابة الباحثة، إذن، عن النص المختلف والذات بدلالة التمرکز و التفرقة مَّا:

"إن، كيف أبحث عني
أنا يا من في الحقيقة مني (...)
إن، كيف أحيا
أنا لست لي...
ودمي ليس لي..."

**تكشف اللغة عن قصورها
و انشاع أفقها في الآن ذاته
بما يُدّل على شيء مَّا في
تجربة الكتابة وحياة
الذات الكتابية وما يفض
بالقصص إلى أن يظهر على
شاكلة "تداعيات" لغوية
تستلزم تداعيات أخرى
لتممير الشاعر
وإسكان الفارخ**

وغدي ليس لي
ويدي ارتفعت لتزحزح هيكلي صخرة
فتوَلَّف قلبي من النبض وانهيار سقف
الضلوع علي...
أنا حجر فوقه حجر تحته حجر
فتعالوا جميعاً وحجوا إلي... (١٨)

إلا أن هذه الذات تبدو مُتَكِّكة غُدَمِيَّة
بنفي الماهية والإرادة وامتلاك اللحظة
والتاريخ والمستقبل والحركة أيضاً، فَهْمة
شيء مَّا مُتَقَدِّد، كأن يتبدى انكساراً مَّا،
تعتلا، انهياراً، كـ "الجسم الفاسد"
لمناعته، برمزية الموجود (Blam) الشاهد
على الهزيمة والموجود الحاف به، وجود
الأمّة، تحديداً، وقد تحوّل إلى شتات:

"صعوب تلاشت
لتنها شعوب تلاشت
لتنها شعوب..." (١٩)

"٦" ساصمع لي سافلين أسابق ربح الأ
معني بهما...
فَتَضَنحي القصيدة شهادة على ذات
متشظية ووجود مهزوز. وإذا "النواة" التي
تَحَدُّ بها ماهية الموجود والموجود مسكونة
بفوضى اللغة وزحمة الحالات والمواقف
والأفهام، غارقة تماماً في هتاف الفاجعة،
كأن يستحيل الوصف إلى ما يُشبه المُرْتَبَة
تصاع بمزيد الأساليب والمشاهد،
فتدخل الرغبة والرعب وذكريات

الطفولة الهالكة وجعيم الحاضر برمزية
الأم / الأمّة وانحباس الأفق المستقبلي
وجمالية الضيق والشر المائل في أدق
سمات المشهد الكارثي الموصوف:

"واصدح أمي
(وأمي تزجج بي في الضحى حاجبها
وتمصفتني في الهزيع اللذين من الرعب
حلماً جديداً
وابكي لتلصقني دمعاً، دمعتين ثلاثاً
بزواويني شفتيها
وإذا أتعد في مختلالي وحيداً
وافتح بيت القصيدة في آخر الليل، لي..
لأموت قليلاً
تُعاظني بصداقتها
توصد الباب والنافذة،
لن تكون وحيداً..." (٢٠)

كذا نزول الحدود الفارقة بين الحالات
وتناقضها بكتابة خاصة "لشر"، للفاجعة،
للكارثة، للميت، ولأن المعنى "خير" كاندي،
وُلوق مُخَادَع في وعي الكتابة فقد أثرت
الذات الشاعرة مُقارِبة اللا-معنى
للبحث في ما وراء الكلمة عن الصمت
الدال، عن الدلالة البكر، واستتسراء
الجسد بمُجمل حواسه ومختلف أبعاده.

إن الكتابة، بهذا المنظور، وليدة أقصى
حالات التقطع الجسدي على وجود الذات
ووجود الغنة مَّا، بمخيال الجذس
وصدقة المعنوية الكتابية. فلا تَمَوِّج في
حبال يمينها، ولا إحالة على مرجع
واجبي، لأن الحواس في تيقظ كامل،
والجسد مدفوع بأقصى حالات الرغبة
إلى الكلام، إلى الإنشاء:

"هات الصلصال...
صاصمع لي سافلين أسابق ربح الأ
بهما
ويدين من القصب
أجني بهما نيران الحكمة من هذا الزمن
المصبي
هات الصلصال... سأنحت تمثالي بيدي
صاصمع لي اثنين مُعْطَلَتَيْن بلا عتَب

وساجعل للأعضاء وظائف غير وظائفه الأولى" (٢١)

إن القصيدة في تجربة يوسف رزوقة الشعرية الزباج عن مألوف الإنشاء إلى ما يقارب كتابة الكتابة بهزلية اللعب الكاتب وجديته حيناً وبالحنين إلى طفولة الاسم الأولى وشغل الاستماع إلى نداء الرغبة (٢٢).

إلا أن هذه الرغبة لاتُصَد بنسابة مسبقة، لأنها مرادف تزيين للنواة التي بها تكون الذات ذاتاً مختلفة منسكة راضية في أصل تكوينها ومجل أعمالها وأنيات اشتغالها، لجامز المعنى وثابت الماهية، إذ القلق مائل في جميع ما يكتبه الشاعر، يطفو حيناً على سطح الدلالة ويمعق أحياناً برغبة الإخفاء ومُضادة تيار الحياة وقانون الجماعة:

" ليس هذا طريقي

أحس الخطى عكس وأو الجماعة وانهارين

أمد النرايين، أهلاً وسهلاً واه..

بمن أحقني؟

أحطني في السؤال

فيغمري عرق بارد ودخان" (٢٣)

(٧) أحب الخريف وافتح بيت القصيدة للأحزان.

هو قلق العزلة، إذن، رغم الانتماء إلى الجماعة أو الإذعان القسري لها، بحكم العادة، وهو ذاك "النزيف الداخلي" يحوله يوسف رزوقة من "مادته الأولى الخام" إلى فيض حير ورغبة كاتبة، باحتفالية الشعر الخاصة ومهرجان الذات العاشقة للحرف والوجود:

" أحب الخريف وافتح بيت القصيدة للأحزان

أيها الشعراء

أترك "لهذين" لكم و"الجمعة"

أترك النقد، " مصطلحات الحداثة " و "الجمعة"

أترك الفلسفات القديمة المُفسّنين.. وامضي مع.. الزويدة" (٢٤)

فلا اختلاف بين الانتماء للشعر والمذهب بالوجود، لأن "سكن" الشاعر الحقيقي في القصيدة وبالقصيدة، وغداً ذلك مُرواغة يُراد بها الدفاع عن الذات من السقوط في "جحيم" العادة والتورط في حياة الرعدة، كما إن الانتماء إلى المدينة ضرورة اقتضاها واقع الحال، والمحابة "سلاح" يقالب به الشاعر أعداء حركته، إذ يستجهر بالشعر ويستعين بالحيلة ورغبة التخفي ورمزية الإخفاء للاستمرار في البقاء، والمراهنة على امتلاك المستقبل، وإن توسل الشاعر بخطة تفكيك الزمن بالرحيل المسافر عبر الماضي البعيد والقريب والانتقال منه إلى الحاضر المفكك هو الآخر في لحظات عارضة طارئة مُجاعة والمرور عبر مترجحات المعتمة إلى أقامي تخوم الرغبة، بكتابة "ماضي المستقبل" وحاضر الماضي "وكثافة الحاضر" عبر ألوان شتى من التباين بالمطابقة الخافتة حيناً بالإيهام المكثف أحياناً،

" أعود إلى الزمن الحجري (...)

ليس هذا طريقي

يموت الصباح

بنفس اليبين الملوّتين يموت الصباح" (٢٥)

وإذا "الغربة" في شعر يوسف رزوقة إشكالية بحكم التضخم الذي تشهده "الأنا" "بـالأنت" الملزم لهسا، وبيارة الالتفاف حول نواة الذات لبتراء "النهر" طبقاً مُزعجاً يشهد الرغبة ورغبة الكتابة في أن معاً، كأن يتخذ له أشكالاً ووظائف متعددة لتلقي جميعها في ثابت متكرر هو السعي إلى إلحاق الأذى بوجود الذات، لذلك تحرص الذات على مزيد الالتفاف حول نواتها والتصلب بلغة الشعر واعتماد أساليب التضمين المختلفة واتعاج سبيل اللعب إضماراً وإظهاراً، حجباً وإفشاءً، قلباً ونشراً...

إلا أن الإبطان هو سيّد الموقف في أغلب المواطن لإيمان الشاعر بخنوى التورية والتستر أمام "شريعة القتل" السائدة منذ أقدم الأزمنة وإلى رامن الكتابة، هذا الزمن، إذ "بأنية" الشعر، هذا، هُناق تخفي به الذات حبيقة ما تُؤمن به خوفاً على نفسها من بطش "للآخرين" وإيماناً بخنوى الانتظار والتلقي بالكتابة "وشؤون" أخرى بُنية حيازة "السبق الأخير":

" نكم دينكم...

ولنا ويكن ما يكون- الجنوب...

لكن أن تُروا" (...)

نكم أن تُروا...

وغداً سترى من سنجو... (٢٦)

كذا "الجماعة" أو "الغير" (الأخر) جسهم فطع يؤثر الشاعر محاباته وإضمار شعور احتقاره في الآن ذاته بانفعال خطة التفرق بين السويّ والأسوأ، وبين الساجل والأجل "بمراهنة" اقتضتها كتابة التجريب واستنزمتها رغبة الاستمرار في البقاء.

إن "سلطة الغير" القائمة راهنية الوجود وتاريخية الميت، وليس بالإمكان مغالبتها، في منظور الشاعر، دون الالتجاء إلى فضاء القصيدة الذي يسمى

رغم الانتماء إلى الجماعة أو الإذعان القسري لها، بحكم العادة، وهو ذاك "النزيف الداخلي" يحوله يوسف رزوقة من "مادته الأولى الخام" إلى فيض حير ورغبة كاتبة، باحتفالية الشعر الخاصة ومهرجان الذات العاشقة



المائلة، يَنْفُص صامت، هي أدقّ خلايا الكلمة، المترسّصة بكلّ الدلالات المعلقة والخفية على حدّ سواء.

الحُرّيّة، هذا، هي مرجع الرغبة وحلم الرغبة في أن ممّا، وهي شرط الكتابة الشعرية، وهي ذلك المفقّد الذي يُمكن استعادة البهيم منه بواسطة لغة الشعر. فهي بصيص الضوء الوحيد في عمّة هذا الوجود، وهي بريق الأمل الخافت الذي يظهر حيناً ليختفي

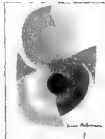
أحياناً بإرادة "الجلادين" وجرائم "القطعة".

إنّ الحُرّيّة في ديوان "الذهب في العبارة" ومُجلد دواوين يوسف زرّوقة لازمة متكرّرة في بناء "نشيدة"، وهي مُرادف الحبّ القديم والجذور الأولى لطفولة الاسم وتاريخ الذات.

ولئن استبدّ بعالم يوسف زرّوقة الشعريّ الوجع والخوف ووسواس "الأخر المؤلّي والمدينة المناهضة وألوجوه الباردة المتعائلة القاتلة والفراغ" (٢٩)، فإنّ الحُرّيّة صدى لوجود سالف وصوّت حادث خافت في زاهن الوجود وإمكان مستقبل، إذ تتحدّد به قصيدة الكتابة وبعضاً من إنجاز في الشعر وبالشعر ومزجاً ورغبة مُتجدّدة للكتابة والوجود.

* كاتب وناقد تونس

يوسف زرّوقة



الكتابة في العبارة

يوسف زرّوقة

شعر الوجود



الشاعر إلى إحاطته "بخيوطه المكتوبية" الخاصة وتسيجه بقوّة الرغبة المستعادة المتجدّدة وتميمه بجديد الاستعارات ولسانه "بنجاح" أنشأها تراكم خبيات وهزائم هائلة وانتصارات قليلة. فإجراء الإرجاء هو الحافز الأكبر على الكتابة الشعرية، إذ بهذه الكتابة تضمين "لمنابات" التجرية واستثمار للموت وتاجيل شبه صريح للكتابة القادمة، بدلالة الذات الفردية المقصودة

وذات الجماعة المهدّدة بالهلاك والتلاشي الأبدّي في حضارة القولّة الناشئة.

٨ كتابة الشعر كتابة الحُرّيّة

إنّ القصيدة، في خاتمة هذا القول، وكما تتّضح معلما في ديوان "الذهب في العبارة"، شهادة على ما حدث ونشأ للقيمة وتوظيف مُتحدّد "لقبح" و "النشر" والخواء للتدليل على الجمال والخبر والمعنى بقية الانحصار للكيونة وكيونة الشعر، ولطفولة الأب "والعشق" الفرديّ "أو" المفسّر (٢٧)، وللعلم والأبدية بمدلول النهاية التي يُمسك الموجود إليها، ولصمت أو ما يُشبه البوح:

"لمحة البريق في القلب أو يقظة الماء في"

إنّ الحُرّيّة في ديوان "الذهب في العبارة" ومجلد دواوين يوسف زرّوقة لازمة متكرّرة في بناء "نشيدة" الكتابة، وهي مُرادف الحبّ القديم والجذور الأولى لطفولة الاسم وتاريخ الذات

الجنود

وكانت تكافحه دون شكّ

بما يُشبه البوح بالصمت

والصمت يعني له .. كان يعني له ولها كلمات ... (٢٨)،

وللحرية، هذه الدلالة الوالدة (matrice)

الكتابة في العبارة



المصادر:

- (١) Marouf Barer, A Je et tu S, préface de Gaston Bachelard, France: Aubier, 1969, p.13.
- (٢) "الذهب في العبارة"، من الأعمال الشعرية...، ص ٢٩٨-٤٠٠.
- (٣) شاعرية "الهيئات" أو التناغمات هي في صميم تجربة الاسترسال الكتابي الذي قضى الإطالة في صياغة للنص الشعريّ لدى يوسف زرّوقة على غرار نصوص لشعراء آخرين أثروا استثمار الفراغ على جمل السلاسل والماني لحفّوظ مناعة التجريب الذي لا يتفصل عن عميق التجربة.
- (٤) "الذهب في العبارة"، من الأعمال الشعرية الكاملة.
- (٥) السابق، ص ٤٠٩-٤١٠.
- (٦) السابق، ص ٤١١.
- (٧) السابق، ص ٤١٥.
- (٨) السابق، ص ٤١٨.
- (٩) انظر "مقام الضحك" من الديوان.
- (١٠) السابق، ص ٤٢٨.
- (١١) السابق، ص ٤٢٩.
- (١٢) السابق، ص ٤٣١.
- (١٣) انظر "تأمل العشق".
- (١٤) السابق، ص ٤٤٢-٤٤٣.

- (١) يوسف زرّوقة، "الأعمال الشعرية"، الجزء الأول، الشركة التونسية للنشر وتوزيع، ٢٠٠٢.
- (٢) Hans Georg Gadamer, A Verité et méthode S (Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique), Seuil, 1976, p.30-32.
- (٣) السابق، ص ٣٩.
- (٤) السابق، ص ٣٧٥.
- (٥) السابق، ص ٣٧٦.
- (٦) السابق، ص ٣٧٧-٣٧٨.
- (٧) السابق، ص ٣٧٧.
- (٨) السابق، ص ٣٨٢-٣٨٣.
- (٩) السابق، ص ٣٨٤.
- (١٠) السابق، ص ٣٨٨-٣٨٩.
- (١١) السابق، ص ٣٩٠-٣٩١.
- (١٢) السابق، ص ٣٩١.
- (١٣) السابق، ص ٣٩٤.

فقد غدا النص في شعوري تنكرا
لمدينة أحلم بأن أحج إليها
فدأت "مراهن الوهم" بنوق، متحررا
من أي قيد، لهذا، أسمح للقصي بأن
أبدى انطباعات كاتب، فلست ناقدًا ولا
صحافيًا.

للحقيقة، أدخلت "مراهن الوهم" إلى
عالم الكتابة، ففي الفصول السبعة، أدت
بأسئلة الشكل (التي تطرحها ليلي
الأطرش في سياق السرد كقضية
تواجهها الكتابة الروائية في العالم
العربي)، والتي بقيت مفتوحة، على
مستوى طبيعة النص، ص ٨٨ كما على
مستوى تركيبه وزمنه وحجته...

لا أقصد إلى مجادلة ليلي الأطرش
حين أعتقد أن مشكلة الكتابة المشرقية
كما الغربية هي الشكل؛ أي المعمار، وهي
النظم؛ أي لغة الكتابة؛ "هس الشكل هو
العقدة لكتابة شرقية يا أمل، بل الثالث
المحرم، الدين والسياسة والجنس".
ص ١٥١؛ لأن الثالث المحرم يمكن التمهيه
عليه بأساليب الكتابة التي تتجها الفنون
الأخرى، وبألية التداهي.

ربما نكون أدركنا الآن أن الإنسان
العربي لا يواجه ذاته المحرم، بل شبح
خيالاته، كل خيالاته،
كيف نجعل رواياتنا
تقول ذلك؟

واستطعت أن أسجل
أن "مراهن الوهم"
كرواية، تتماهى في
سردتها مع الحكى
السيبرذاتي، ومع
التسجيلي اليومياني.
ولكن أيضا مع كتابة
أنكلو ساكسونية (نحن
في المغرب العربي لم
نجريها بعد، على ما
أعرف) على الطريقة
السينمائية؛ لأن خلفية
الحكاية هي تصوير
روبيورتاج في لندن،
تصويفا لطرح جملة قيم
النص المستأثرة بوعي
الكاتبة ليلي الأطرش.

في النهاية،
لعل الأثر الذي خلفته
عندي رواية "مراهن
الوهم" أن كتابتها تمت
بنفس أنثوي؛ ليس لكون
ليلى الأطرش امرأة.

"مراهن الوهم" (١)

بين رحلة السراب وكلمات الغيام

فلسطين حنيناً

الحبيب السائح *

في البر... "هي القدس القديمة عتيقة، تعلن ذاتها وتاريخها
وقديسياتها بأصواتها وروائحها، أذان وأجراس وضجة بشر

بظهور وعرق أجساد متعبية،
وروث ودباجة وزعتر، ورطوبة
وكبسة وسيرج، وكناهة وعطاردة،
وعيون تدقق في المارة بلا هدف
تنتظر من يشتري بلا إلهام،
وأقواس تحمل ذاتها منذ كانت
أورشليم ويابوس وبيت إيل..."
ص ٣٢.



الأطرش

هو المكان القاهر كل مكان آخر في
"مراهن الوهم" : الشرق، فلسطين،
بيروت، الأردن، الإمارات، بغداد، كقطب
ولندن، في مقابل ذلك.

فالحنين إلى المكان هي "مراهن الوهم"
يظل مستمرا إلى القدس، إلى يافا، إلى
فلسطين؛ فلسطين الأرض، والشجرات،
وأوسلو، والمنفى، فلسطين هناك، بعيدا
في تلاصيف الذاكرة المنسية، قبل
الانتداب، بعد النكبة، وخلال التمزق.
وهو الزمن المنساب في ذاكرة حجر
القدس؛

تدرك مشاركتي لي ولأولادك فلن أقيدك
بهذه... (حقيبة الدرامم) خذها وانصرف
الآن أرجوك... تخفني بقلة تصديرك
وفهمك لشاعري.. حرام عليك ص ١٤٠
ثم: "أغلقناها وقذفناها إلى صدره".

ص ١٤٠
إنها ليست أنثى فحسب، ولكنها امرأة
متعلمة مثقفة كاتبة صعبة، و... أم.
في مراهق الوهم، سمي حثيث إلى
إيجاد صبية توافق ثقافية أو عاطفية بين
الرجل وبين المرأة المتمثلين. بشخص
النص الذين لا يجمع بينهما سوى
الاختلاف، فلا تحصل إلا هذه الضدية
الأنثوية في مقابل الذكورة الكاسية: "لماذا
يقتد الرجل أنه مركز الكون؟ ص ١٧٠.
لا أدري إن كانت ليلى الأطرش تلمن،
مثلي، إلى أن تلك الضدية هي مرتكز
القطرة الأنثوية féministe، في "مراهن"
الوهم".

هفي حوار بين سلاف وبين سيف
العائدين من لندن إلى الإمارات (وهو
مشهد إغراق حدث الرواية الذي بدأ من
المان كقصته)، تلج ليلى الأطرش على
الموضوع بإبراز علاقة سيف بالنساء التي
تبلغ درجة الهوس: "ومن يومها والنساء
مشككتي". ص ١٦٩. وإظهار فشل حب
شامون لكفاح الذي عاشته فتكارات: "أنا
تركزت كفاح ونسبته منذ سنين طويلة...
هذا رجل لا يعني لي شيئا، لو أحبهته
لتزوجته. ص ١٧٥.
ذلك، بفعل الاختلال الحاصل في
علاقة الرجل العربي بالمرأة العربية،
لأسباب تاريخية واجتماعية وثقافية:
"ولكن الواقع يفرض ممرتك بين تحقيق
إنسانية المرأة والسيطرة الأبوية،
اجتماعية وقانونية وعائلي". ص ٢٩.

إن كانت "مراهن الوهم" لا تطرح
مسألة الرجل في ضدية من المرأة، كما
اتهم، فتقوم للكتابة النسائية: "ولهذا سنجد
عند أي كاتبة عربية واقعية، حتى ولو
تكررت لأشواتها، بعض مفهوم مجموع
النساء... قلة التجات إلى التاريخ
وانسكتها على الواقع فظلت الإشكالية
النسائية بارزة فيه، وكثير من الكاتبات
تجاوزن تابوهات السياسة والدين والجنس

ص ١٢١
غير أنني أجد ليلى الأطرش تلمن عن
مشروع روايتها الأنثولوجي، بتضمينها
اتهم، للكتابة النسائية: "ولهذا سنجد
عند أي كاتبة عربية واقعية، حتى ولو
تكررت لأشواتها، بعض مفهوم مجموع
النساء... قلة التجات إلى التاريخ
وانسكتها على الواقع فظلت الإشكالية
النسائية بارزة فيه، وكثير من الكاتبات
تجاوزن تابوهات السياسة والدين والجنس

على مدى مائة وأحدى وسبعين صفحة، لم تتنازل ليلى الأطرش قيدا عن إصرارها على قلب العلاقة بين هذه الأنثى وذاك الذكر. فقد قدّمتها النص من مستوى التبعية إلى مرحلة المواجهة!

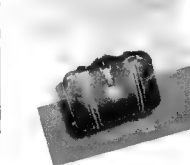
بطلين! مثل شادن المطلقة من محمود
الحامي، إلى درجة التثنية. "علمتي أمي
أن امرأة عربية مثلي يضربها أن تصرح
للمشاعر.. أكسر قانونها. وجه غير هذا
لم أكن أجرو على مواجهته فأتطرق".
ص ٢٥.

لأن هناك إدراكا لقيمة جسدها الذي
لم يعد منها لتلذذ الذكر، ولكن أصبح
كونا مكتسلا مما تبجعه الطبيعة لأي
إنسان روحا وجسدا وعقلا. لذلك،
رفضت سلاف من جواد مساومة بالمال
على سرها، كأمارة:
"ما هذا؟

"كل ما أملاكنا جمعت هذا الصباح
فتأخرت عليك، ضمعي باسمك، وسأتنازل
لك عن مكتب لندن والأستوديو في بغداد.
أيفيك ضمانا كي لا أعود إلى جنوبي
أبدا؟

"أتريدني إن أقيدك بنقودك لتبقي
علي؟ اسكت وأرحل يا جواد! لم أعود
أحتمل... إن لم استطع الاحتفاظ بك، ولم

ص ١٢١
ليلى الأطرش



ولكن لهذه اللحظة الشعرية الهاربة في
ظلال كلمات النص، التي لا تحسن قولها
سوى امرأة.

وبرغم ذلك أحسست، وأنا أتواصل
معه، أن هناك كاتبة امرأة مشدودة
برهابة ذاتية تمنعها أن تجل مسودتها
النهائية تبوح بالملوكوت كله؛ مكتوب النص.
وذلك أحد مميزات الكاتبة، ينطبق على
الروائي (الرجل) نفسه في محيط
يجسر حشرون الخسجل من أن تنطبق
الكلمات، سوادا على بياض، بما يعذب
الوجدان.

ولو أن تمرض "مراهن الوهم" بما آل
إليه وضع الإنسان العربي ظل خاصية
ثابتة في تتابع المقاطع كلها.

يتصغير ذلك في ثنائيات الفشل
والنجاح، الخيبة والفوز، الحب والفرد،
الحلم والإحباط، الوطن والمنفى، الحرية
المحاصرة والقمع المستشري..

ويكاد ذلك التمهيد يتعصر في جذب
قطبي بين المرأة الأنثى والرجل الذكر، في
عالم عربي ضيق زمانه على هذا
التجاذب الذي تكرسه حفاقة القوى
الضدية بين الذكر والأنثى، برغم
اجتهادات الشرعي وتقنياته الوضوي.

قد أرايتي أزيد حين اعتقد أن "مراهن"
الوهم" حاولت أن تعرض بكتابة أدبية،
ومن منظور أنثوي، مشكلة الذكر في هذا
العالم العربي مع أنثاء، وكانها قضية
الوجودية، لأمة لم تعد تفكر برأسها
ليلى الأطرش تقسمها، في "مراهن"
الوهم، تعرض لقارئ عربي بهذه الصفة:

أي أنثى.

لذلك، أبيع لنفسي أن أتصور أنه لو
أجري سبر معكم حول نظرة القارئ
العربي إلى روايتي عربية لنت التوصل،
نسبية تقريبية، إلى استنتاج من هذا
الفيل: المنظر من روايتي عربية أن تقول
عربيا وأن تبوح. ذلك هو المظهر
وسيقط هذا القارئ العربي التجارب
المتخيلة في النص على حياة الروايات
العربية، بالتأكيد.

فعلى مدى مائة وأحدى وسبعين
صفحة، لم تتنازل ليلى الأطرش قيدا عن
إصرارها على قلب العلاقة بين هذه
الأنثى وذاك الذكر. فقد قدّمتها النص من
مستوى التبعية إلى مرحلة المواجهة!
آخرجت الآخر من حياتي بقساري
وحدي. ص ١٢٠. ومن مرحلة الطردية
والطارد (سلاف المراقبة الوحيدة
والمطلقة من جواد المهندس الفنان،

بين روايتي السردية والخيال الواقعي



بقضية صالبيه وممكن أدوات إبداءهم، كبريات، قبلي وبمدي، ص ٢٩ وبعرفية، تؤكد على لسان كفاح، وفي الكتابة النسائية التميز هو في تجاوز الشبوات بمهدا عن التصريح على السجيرة الذكورية، مل القارئ حرب الثنائيات، ص ٢٩.

فإن تلك الأنطولوجيا تكاد تقتصر على ثنائية الحلال والحرام، كقيمة مسيطرة في دلالة النص الفكرية المرتبطة بالديني والموسوعة باختلاف المذهب السني والشيعي في النظر إلى الزواج وإلى الطلاق (سلاف الرواية العربية التي المراق، وجود الشيعة ولكن الشيوعي المرتبك ثنائيا ووجوديا) والتي تشتتل بها الذاكرة الفردية.

فلسلاف لا نجد غير تلك القيمة لإشهارها في وجه جواد إذ راج يرواها عن جسدها: أنا محرمه عليك!، هو شرع الله، ولن أعصيه من أجله ص ٨٦، فوصل به الأمر حد أن يقترح عليها أن تتك زوجا غيره (فاضلة مديقة، بشكل صوري) حتى تحل له مرة أخرى بعد طلاقها، فواجهته، مرة أخرى بتلك القيمة نفسها: أعتلي! (الشرع) حق الاختيار! ولم يجعله فريضة لرجل على معلقة، ص ٨٦.

فكان اللايقول في "مراغي الوهم" هو أن ثنائية الحلال والحرام تظل المؤشر على كل ما ينظم عناصر الحياة فيها، وينسق تفكيرنا بتلك المرجعية، غرسنا الحلال والحرام في المسافة بيننا، ص ١٠٨، وعلى لسان أمل، قائلته لأمها سلاف: أعلم ماما! أنا أيضا مسكونة بالحلال والحرام، ص ١٥٢.

غير أني أجد نص "مراغي الوهم" يفرض مسار خفزه نحو تلك الثنائيات، بالرغم من إرادة كاتبته، لأن النص الروائي، في تقديره، يصهر في مرحلة من البناء ذا شخصية توجة إرادة كاتبه/كاتبته إلى منتهياته، بقوة فعل الكتابة الذي يظل لزاما لا تفكه نظرية؛ لأشبعها بالثيوتوني أو النهوي، الأنا والآخر، الشرقي والغربي، المنتصر والمنهزم، والثقافة، أمريكية-عربية، إضافة إلى ثنائية الشخص، امرأة رجل، ذكر أنثى التي لم تكسرهما قيمة المثلية الجديدة المخلقة من خلال لعبة الشادة جنسها (١) والمكان (الإمارات العربية/انكلترا) والزمان (العربي/الفلسطيني) وثنائية تقنية المصادر

(الرواية/شادن) والمجالية (الأم سلاف) وابتها (أمل) وروية الإنسان العربي إلى المرأة (إما حورية أو جارية).

في "مراغي الوهم"، تكاد المرأة تكون هي المكان باستعارة لأن الوطن نفسه بالنسبة إليها هو مناهها، فقد ضمن حدوده كينونتها امرأة؛ هذه الكينونة التي تستمدها بمجرد أن تناديه إلى وطن الآخر، لا يستطيع وطن أن يقيم حدوده على جسد وروح امرأة، لأنها تعرف كيف وأين تكسر قيوده، ص ١٧٢.

مراغي الوهم نص يتحرك ضمن سياق نموذجي لثيمة الرواية العربية التي تكاد تتساقط في نقطة أزمة المشق العربي تجاه ذاته، تراه، عوائد مجتمعه، سياسة حكاه، سؤال محبته غير المحبوب بأية إجابة.

فإن شخصية هذا المثقف في "مراغي الوهم" هي أيضا الصحافية الكاتبة (شادن) إلى جانب الكاتب أو الفنان: سولاف، جواد، أبو غليون، ليرة، سيف... إلا أن الاختلاف في "مراغي الوهم" حاصل في كون الروائي امرأة.

وحيث يتعلق الأمر بالكتابة عند امرأة، مثل ليلي الأطرش التي أقرأ لها لأول مرة، فإن الثيمة لا تكاد تختلف عن الروايات العربية، إنها مشروع كتابة تشتمل على تعرية ما لا يستطيع الروائي العربي قوله، كرجل أو ذكر، في موضوع يخص المرأة، والمرأة الكاتبة خصوصا.

ولا أزعج أن ليلي الأطرش وغيرها من الروايات يكتبن بدافع معارضة الكتابة الأنثوية بالذكورية! لكن، ما مشكلات هؤلاء الشخصيات الذين يملكون في النص على فئات اجتماعية تعيش في تباعد زمني ووجداني في أوطانها مع غيرهم من

أجد نص "مراغي الوهم" يفرض مسار خفزه نحو تلك الثنائيات، بالرغم من إرادة كاتبته، لأن النص الروائي، في تقديره، يصير في مرحلة من البناء ذا شخصية توجة إرادة كاتبه/كاتبته إلى منتهياته

الفئات الأخرى "مراغي الوهم" لا تقتصر إجابة.

فليس من شأن الرواية العربية الآن أن تتشغل بأية إجابة عن أسئلة الميامي، التي على مدى أكثر من نصف قرن لم تتركس مسوى الوهم، بل أن تنفض الآن للذات العربية صورة وثيقة نفسها فيها مولود، وبكل مسا تتشبعن من به متناقضات، كما ترسم للإنسان العربي وجها جديدا، ليس لنبدو في عين "الأخر" بأننا لسنا كما رسمته له عنا نزواته الإكزوتية، ولكن لنذكره بأن بربريته هي التي، في مراحل ضعفنا، جعلتنا نتخلف إلى درجة الانكفاء على ماض، لم نشبث منه سوى باصولية مفالية، في مقابل أصولية حضارية غريبة كاسمة.

أتمنى أن أخلق التقدير حين أعتقد أن القارئ العربي لا يبحث، في كتابة امرأة عربية، سوى عن جسد وعن لذة؛ أي عن عري، وأنصو أن الروايات العربيات يدرن، بخص أنشوي، مثل تلك الشراة.

وفي الكتابة الروائية النسائية العربية لا تنص أنواع الطم التي تستمد منها الروايات في استمراج ذلك النوع من القراء إلى حقائق مباحثة، ككثيرا ما تكسر فيه مسبكات.

فليلي الأطرش توهم برافي يرمسو عليها ذلك المسبق الذي يتعامل به ذلك النوع من القراء مع النص، من سوي السراب: سراب أضواء للنن، وسراب رمل الخليج.

لعل للذة في "مراغي الوهم" مستمدة من ضياعات شخصوها، جميعا. بلا استثناء ذلك، لهذا الاستعجال على التفرغ من قبضة النص.

كأنني أحس ليلي الأطرش في نزاع حاد مع وعلة الكتابة كي تنفض من الحدث، من الشخص وما يمثل بها صدرها من تداعيات الذاكرة.

والسفر أن ليلي تكون تخلصت من ضغط نصها في اللحظة التي تنفست خلالها الصمدها: "أولها"، بعد تردد متكرر في وضع كلمة "النهت".

لكني أتمنى ليلي الأطرش في "مراغي الوهم" شجاعة المرأة فيها على وصف المحاقات، بلا خجل، وبما يفرضه شرف الكتابة.

٩ ويلي من الجزائر

(١) ليلي الأطرش، مراغي الوهم، دار الآداب، لبنان، ٢٠٠٤.



منحة الرواية في "ركام الزمن" ... ركام امرأة "رؤية سايكولوجية"

سعد الدين خضر*

يتابع أعمال أنيسة عبود (١) الشعرية والقصصية والروائية يفهم أنها تؤسس لنفسها: "كاتبة رؤيوية".... إنها تصور بصدق معاناة الإنسان وصراعا ته وتقلباته، دون تخفيف أو تعنيف، لذلك نجدها في روايتها الجديدة "ركام الزمن" ركام امرأة (٢) تترفع عن قمع أبطالها... إذ تترك لهم حرية النمو والتطور، الانسجام أو التناقض، بل التناقض حد الجنون!! وفق الفضاء الروائي وعبر مسارب ذاتية مألوفة أو تهرات مثيرة تحفل بعثتها حياة الإنسان في الريف أو المدينة، في الوطن أو في القرية.



عبود

وإذا شئت التخلل في أعماق ذات شخص الرواية وشخصياتها المحورية (المازومة) بمسئوليات مختلفة، فإننا سنلحظ بوضوح قدرة الروائية على التقاط مواطن البراءة الخفية بالتضاد مع مواضع الالتئام المرضي في أعماق نفوس (سولوى) و(عبله) و(امجد) و(حسن) و(فداء) و(وطفى) و(عمران).... لقد أجادت الكاتبة في عرض جوانب من حياة الأنثى المقموعة والمهزومة والمأزومة، ضعية مواقف وحالات من الالتكافؤ في فرض الحياة ضمن النسق الاجتماعي السائد والقائم على مظاهر سلطة الرجل في مجتمعات مع الموب والأمواء والأمراض الاجتماعية وبشكال متفاوتة من مظاهر الاتعاطات الأخلاقية... لقد عرضت الرواية نماذج من شخصيات المسفوعة الاجتماعية والرمعية، شخصيات حقيقية أو معنوية مثل (الباشا)، (إليك)، (الأغا)، (الجنرال)، (الشيخ) و(الزار) و(الضريح) و(أم نادر) الضمطاة التي تجهش البينات!! و(مظومة الدجل المقتصر)... وهستيريا الضعومة العجيبة، وأولئك الكبار المهمين الذين يختبرون رجولتهم مع شتيات مسفغات!!، وصباط المسجن الذين يتصيدون الحسنات من ذوي الاستعانة

وعلاقته... بعد أن ورط ابن أخيه امجد... سلوى خسرت حياء وحياتها كما خسرت امجد عمره... ولكن الرواية التي تدور أحداثها في قرية (عين الورد)، و(عين الرمان) والمدينة الساحلية والمعاصرة وخصص... تقص علينا أفاصيص أخرى لأناس خسروا حياتهم مبكرا، مثل المسكينة بنت العبدالله التي تبحسها في زفة الموت لأنها أحبت (ص٢١)، وسلمى التي واقفها حصان الأغا (رقص الحصان سلمى وداس في بطنها الفاري... خرجت الأمعاء وأمتلأ خضاه القرية أنثى) ص١٢٥، وتلك الصبية الهاهدة (ريم) الطالبة في الإعدادية التي سلبها ذلك المسؤول كل شيء ثم راح يتهرب منها حتى (وجدوا) جثتها طافية على البحر ص١٩٥، لقد انتحرت، ثم هاجر أهلها خارج البلاد، (أما المسؤول الذي بمرر والدها فقد صمت قليلا فلما سمع بالقها وهز رأسه ثم قال: للأسف... البنت جميلة إلا أنها كانت شبه موقونة" ص١٩٥، البعش، إذن، يفسر حياته بالموت والبيض والسين. والبعض بالجنون!! هكذا زهدم الحياة... كما في الرواية، بخصائص بالسة بالسة لاشعة منمصة بالفقر والذل منمصة مقموعة، وكان الرواية قد رصدت ومشية الإنسان ووهويتها؟

قدمت أنيسة عبود في روايتها الجديدة نماذج من العلاقات الإنسانية السوية مثل صوابف سلوى وعلي وتعلق فداء بالرحمن).... لكن الملامح السايكوبائية 89- chopard، اعلى أعراض الأمراض النفسية شملت مساحة واسعة من الرواية: من حياة الناس الذين دارت حولهم وقائمتها ومجرباتها، فقرا مثلا، أن (وطفى) كانت تترك أن ابنتها سلوى تمشي في الليل وتبكي في الليل (ص١٩) (أنت تتكلمين كل أسرارك بلا وتمشين ليلا، إن الجن بسكنته ولكن لا تخافين) ص٢٠، تأخذها إلى الشيخ عفيف ليمارس معها طقوس الدجل وتتباهه هستيريا الضعومة بدوافع (ابروسية) مغلفة بأغلفة من الطلاسم والبركات الزمنية، وفي هذه المقاطع من الرواية... والرواية مقطعية متصلة تستغرق ١٢ مقطعا على مساحة ٥٦٤ صفحة متوسطة... تقدم لنا الكاتبة حالة مرضية سايكوبائية واضحة هي (التقمص empathy) لقد سمعت الأم وطفى إن أرواحا تحل في أجساد مختلفة ولكن كيف حلت روح زنبوب في جسد سلوى وهي أن تدرى (ص١٧١) (أفيقي يا سلوى... أنزعي عنك ركام الوجوه وركام الأزمات، أخرجي من سائلك الكليرات...) ص١٧٨، إنها تشمر الآن بتوحيدها مع علي وباقتصاها عنه إلى الأبد، هذا القصاص والتلاقي يروج روحها ويرتكاها على حافة الجنون (ص١٩٦) وما

المساكين... و... الخ. امجد، الشخصية المركزية في الرواية، أمضى خمس عشرة سنة في السجن دون أن يعرف السبب! سلوى زوجته الجميلة التي كانت تحب (علي) مدرس الفن... لكنها تزوجت امجد لعلها في الرفاهية والمسرور... سلوى أيضا لا تعرف سبب سجن زوجها، وعمة الجنرال ينأي بنفسه عن المساعطة القانونية بفصل نضود

أهيمية عبود



(كان امجد يصرخ أحياناً أمام المرأة) ص ١٥٢. حالة من التفريغ السايكولوجي... ص ١٥٢ تقول (انه يفرغ شحنة غضبيه (وكم مرة) وقتت الجارة تراقب امجد وهو يركض في الشارع بالمسروال القصير) ص ١٥٢. وهكذا نفهم كما تؤكد الرواية- أن امجد منذ أن خرج من السجن بذاكرة مسطوية أصبح تحت وطأة المرض النفسي يعاني أكثر ما يعاني من الإنهاك النفسي (psychasthenia) وكثيراً ما كانت زوجته تلوي تراء شاردة، صجورا (لا تعرف كيف تتعامل معه.. انه يزيل من أية ملاحظة، وقد تهطل دموعه لأقل كلمة... مع ذلك قد يثور ويشتد ويضرب الجدار بالسرعة ذاتها التي يبكي فيها) ص ١٥٦. بل إنها لاحظت منه مواقف ساخرة مضحكة، فمرة (فجأة انتبهت سولوى إلى امجد وهو ينهض واقفا واجما ويرفع يده محببها.. ظل واقفا لدقائق وسولوى تراقبه، وعندما مر أحمد ارتبك وهو يرى والده يقف أمام التلفزيون واقفا يده بتحية ملكية... يا امجد، ١٩٩٠ يعني أحيي الملك. (١) ص ١٠٠. لقد أصبح يعاني أيضا من الفصام (الشيزوفرينيا Schizophrenia) وتقلبه حالات المصام Spleen والغضب المزمع Violent anger بل أصبح سوداويا بمزاج حاد يقتررب من الجنون Melancolia... أصبح في حالة ميمنة الخوف من الجنون بتلقها الرهاب phobia. الخوف من المجتمع والدولة والخوف من الأهل والأولاد... تلك كانت كوابح حالته. ولكن اخطر ما في شخصية امجد الجديدة انه أصبح يعاني من الشبق الجنسي erotism case وقد جسدت الرواية هذه الحالة في مواقف مختلفة، منها مثلا يوم اختلى امجد بتلك المرأة الروسية التي (رسالتك)، ألم تعجب ؟! استلقى فوقها وقال هذه الأخيرة. (١) ص ١٦٦، وكذلك ما نفهم من دلالة عبور سولوى على (واقيات حمل) في

أن جاء يوم الجمعة حتى طلبت إلى ابنتها أن ترافقها إلى الشيخ عفيف، رفضت سولوى ذلك فهي علمانية... وقالت الأم عليك أن تستحجي وتكوني طاهرة، الشيخ عفيف يعرف المرأة الطاهرة من أول خطوة تدوس بها عتبة بابه، ابتمت عيلة غير موقفة بهذا الكلام... ص ٢٠٠، هنا تصبح سولوى وعيلة انسانة واحدة ؟! تأخذها إلى الشيخ عفيف، يأخذها إلى غرفة مظلمة لوحدها... لتقابها حالة من الهلع والنهول... تصيبها غيبوبة... والغبوبة حالة سايكوباثية تقضي إلى ضياع الحواس، ويبدأ الشيخ طقوسه التي تشبه الصوامير... تتأخر سولوى، تتسالم الأم؛ ماذا يجري ؟! جلودها مغطاة بحبة وقرور حيوانات وخز كاهر يتدلى من السقف... روت سولوى، قالت (لقد نزع علي الجن... أشمل أليصور ثم اخذ يكتب طلاسم على ورق اصفر، على الورق واخذ يرسم في جمدي بين الشدين وتحت المسرة... ثم جاء مسائل وطلب أن اطلع كل ملاحظتي لكتبت على جسمي، وعندما رفضت راقبني أشياء مخيفة ويشمل النار في وعاء نحاسي طم اشعر ! وأنا اخلع لياهي... اخاطب سيد الجن، العظيم قال.. ما عليك إلا الاسترخاء... دعني يلمس نهديك العظمين وذلك اشعر ! المقصود... ص ٢٠٢، تكفي بعرفة وتجبب الأم (ماذا نفعل أمام شوم شهورهم) ص ٢٥. هكذا تحولت سولوى إلى زكمان امرأة وأصبحت حالة من الرهاب phobia ونوبات من الفزع والخوف، صارت سولوى تعاني من مرض نفسي لعين آخر، سوف يلحق أيضا بامجد ؟! انه مرض التلذذ بتذمب الذات، تشذيب النفس Misochism وهو انحراف نفسي وجنسي يمثل بتلذذ المرء بالتذمب او الاضطهاد الذي يؤول فيه شخص آخر، عندما انهالت المعجزة على ابنتها سولوى ضربها بالمعصا لم توقفت... هيمت سولوى بصوت حزين (ارجوك اضربيني مرة أخرى يا اماء... (١) ص ٥٢. ومن السهل ملاحظة الحالات المأسوسية في ثلثيا الحدث الروائي همتا، علما وفق امجد يده ليصنع معه الجنرال المعجزة. إلا انه تراجع وابتعد قال الجنرال لزوجته (لهاهه صفعتي... ليته) ص ١٥٤.

أما امجد، الذي اعتنى سنوات طويلة في السجن، فقد خرج بشخصية إنسان آخر محطم مأزوم، هو ليس بامجد الذي عرفته سولوى وتزوجته وفضلته على جميعها (علي)... أصبح امجد لا يعطي حياته في بيته وبين عائلته، زوجته وأولاده، أصبح كغير الهذيان كثير الهولسة، راج يتوهم أشياء كثيرة، يتوهم حالات ومواقف ويتحدث دائما مع نفسه، إنها أعراض للأمراض النفسية

جيوب امجد، حملت قمصانه لتضعها في الغسالة (ففوجئت بتساؤل واقيات الحمل حياله انه كثيرا ما سمعوه يصرخ وهو في الوطى، بالتاكيد ليست لها) ص ٢١٢، هو مصاب بالشرارة الجنسية Satyriasis وهي مرضية نهمية (الغلة) وهي حالة مرضية موروثة.

لقد ترك التحقيق معه في السجن ألاماً نفسيمة كثيرة، وكان من انكسار ذلك على حياته انه كثيرا ما سمعوه يصرخ وهو في نومته (انصبرا... ابتمدوا عني أنا بريء ص ٢٠١، فيستيقظ على صراخه ! امجد هذا تحول إلى وكام رجل، خرج من السجن وبه حنين إلى الماضي، تلبسته نوبات من (النوستالجيا nostalgia) انه يتوق لتلك الحياة التي عرفها قبل دخوله السجن (امجد قاسم صاحب الميمنة السوداء التي تعبر المدينة عدة مرات في اليوم، كان امجد يعمل في دولة عربية لصالح مسؤول كبير لا يعرفون اسمه وكان قادرا على شراء الماس لسولوى... ص ٦١ (انه الآن يعيش فصاما عنيفا.. هو داخل السجن وخارجه، وهو الماشق الشبق والراهد بكل شيء، انه عدة رجال في رجل واحد) ص ٢٠٢.

ولل مفارقة التي وضعتها أنيسة عبود أمام القارئ في هذه الرواية، أنها عكست الحالات السايكوباثية التي يعاني منه امجد؛ الرهاب، الهذيان، القصص، الفصام، النوستالجيا (الحنين إلى الماضي)... اقول عكست هذه الحالات على سولوى زوجته التي بدت في المقاطع الأولى من الرواية متوازنة، قوية... (صار امجد يخاف على سولوى من كثرة الهذيان... لذلك اخبر أحيها حسن.. قال له اخاف على أختك من الجنون... تصور انها تدعي بأنها زنيوا! (١) ص ٢٢١.

ونحن نفهم أن مزاج الكاتبة لم يكن الدافع بهذه التورات... إنها حركة الحياة حيث يتخرف التمس. كما في الرواية- بملاقات متشابهة بعضها سوي وبعضها لا شرعي... لقد قرر امجد أن يعود أخيرا إلى السجن، انه لم يعلق الحياة خارجة ضمن متغيرات تؤوله، سولوى تسهرت، والأولاد هاجروا، وأحدهم ترك حتى بدنه وقبحته ليتزوج من امرأة توثر له القلقة الرنانة المبرشي الفرية... وامجد ذاته تغير... وهكذا تبهرن أنيسة عبود مقولة (عديش): أن اخطر الأعمال هي الكتابة... في تلك الرواية العربية اليوم تبدو كبيانات سياسية ذات مضامين لمالجات اجتماعية يتبنى القراء باعتبارها كفاءة ذهنية مميزة، تبني القراءة مفتاح التحول في عالم متغير يعوج بالحيوية.

* كاتب عراقي

منصة الرواية فتح ركاز الزمن



بحسب القياسي

للمخرج الألماني هيرشبيك

رصد للحظات الأخيرة من حياة هتلر وحاشيته وتدمير برلين

وأخيرا قرر الألمان إنجاز فيلم مميز عن هتلر، لا سيما بعد سنوات من الشهور بالهجل لأعماله الديكتاتورية، وما قادهم إليه من هزيمة. ولكن سواء قبلنا بذلك أو رفضناه فإن الكثير من الألمان أيضا لا يزالون معجبين بشخصيته وتلك الضراوة ذات الطابع الجذبي التي التصمت بها بعض أعماله. ولعل فيلم "السقوط" الذي انطلقت عروضه في ربيع ٢٠٠٥ يجعل المرء يحتار كيف ينظر لهتلر وقادته من النازيين في تلك السنوات الحاسمة من الأربعينيات حيث الحرب العالمية الثانية على وشك أن تضع أوزارها. ولقد أثار الفيلم ولا يزال، الكثير من النقد في ألمانيا تحديدا، لا لجانبيه الفني، بل لموضوعه الشائك وشخصياته المثيرة للجدل، والذي بدأ بعضها إنسانيا وضميقا فيما الوقائع التاريخية تخالف ذلك.

والخسوف لذلك نحن الصبي وسيدة عن ألمانيا يمكن أن تكفى
العلم بصندوق مغليون ولا سيما وإن هتاف يصرخ فيه بأنه
وسأل إن يلقى الصالحين، اسم اليهودي، وهذا الطلوع بكل
هذه الصراخ يصرخ أولاً حساباً هذه الكثير من العرب
والسليبيون الذين تجسروا ذلك الصبي، وهذا الفكاك منه أسوأ
صبياً لا بهيماً وهو لا يزال يملك قطعة على أبنائه فلسطين
صباح كل يوم... 1.

أصبح إلى الجيش (Downfall) الذي خبره أوتيسر
ميراسيل من قصة سكرتيرة متار (توبيل جالغ) التي
مكتفياً بمساعدة أليسيا ميلان وأليسا اهتماماً على كتاب
الفرح الألماني يواخيم هوست " الأيام الأخيرة للرايح الثالث"
حيداً بعداً أولاً وجه ترويل الحقيقى من حيداً عنها
(الطوبى سنة 1907) وهي تروي لمستها مع هنلى وهذا يكاد
يمكنا بعداً فيلم " ثابتنك " الشهير، وتلك الناجية التي
تروي كروالها، تقول ترويل جالغ هنا " كان لا بد أن أكون
أحد ضحايا من تلك الشاة الصغيرة التي أم لكن مدونة ما
في مقبرة عليه، ثم أكن طلبة متحمصة وتكن الضفوف هو
الذي قللي إلى مقر ذلك الوحش.. إن أصبح نفسي... 1.

هكذا نستكشف إن من الكلمات الأولى أن السلام صنع
أيقون ضد هنلى حتى بعد سنين سنة من الانتصاره، ثم يطلع
للمعهد على برلين ليلاً في نوفمبر 1947 حيث مجموعة من
الطبات يتعلمن مقر الدوفر الخمسين وبالطبع من بينهن
الآنسة جالغ (المسلفة ألكساندرا ملوفا لا را) والتي تلقي
الفضول هذه هنتر (يولي شخسيتة بالتقارامل برولو هالز)
ويصحبها طلبة لطلبة ومراسلاته، ثم ينتقل الزمن إلى
الضرب من أبريل 1946، وكذلك المقضية الروسية لذلك
بنايات برلين وهوذاهما جنى تقارب من مقر هنتر وحاضته
هنا تنصرف أليسا على بعض قادة النازيين فيزاريهم، ومنهم
لقد المخابرات هيمر الذي يلمح هنتر بالرحيل من برلين،
ويجري بعض الاتصالات السرية مع إيزنهاور للوصول إلى
حل لما يجري دين علم هنتر بالأمر، والجدال الصعير
هناك (أدوره هينك) الذي يأتي ضاحياً هنتر.

-- ما يزال هناك 3 ملايين متولي يجب إخراجهم... 1.

هشرة هنتر في حرب مثل هذه ليس هناك هي أسوأ
المتدين... 1.

مركته ولكن مثل صبيته الخاطف، والنساء وأتاك الجريح
والمتدين... 1.

هنتر هيمر أصبح حيداً وطيف لقوانين الطبيعة يجب
أن ينفرض... 1.

إن نحن فواجه رجلاً حاد السبع، كثير الصراخ، ولا قلب
(يقل يعلم بننا الرايح الثالث، يلقى آلاف الستين، ويقل
أمام مجسمه المصغر الذي صممه المهندس الجبرت هيربر
ميتو فورش) متغلباً فاطحات السحاب، والمصانع، ومراكز
الخلافة والفنون، وأبهة الدولة التي تستأول الأكروبولس
هزة وزمنا، فيما مدافع الجيش الأحمر تستمر بالقصف مركز
الغلبة، وآلاف الجرحى يكتون والحالة بكسة فيما تبقى من
السيئة التي تلحق من الجوع والبرد القارس.

الضوء في مقدره وهنض فكرة الصليحة، والاستعداد
وهي لاهة بجيش حرارة ستأني لمتحق الجيش الروسي،
وحينما يجبره لاهة الميطون به ورجال صليباته بأنه
ينتظر النجم بحر سارخا ومتهايا، ويحلق عليهم الخوف



الجزيرة العربية - ١٠ مارس ١٩٩١ - العدد ١٠٠٠

الجزيرة العربية - ١٠ مارس ١٩٩١ - العدد ١٠٠٠

الجزيرة العربية - ١٠ مارس ١٩٩١ - العدد ١٠٠٠

الجزيرة العربية - ١٠ مارس ١٩٩١ - العدد ١٠٠٠

الجزيرة العربية - ١٠ مارس ١٩٩١ - العدد ١٠٠٠

الجزيرة العربية - ١٠ مارس ١٩٩١ - العدد ١٠٠٠

الجزيرة العربية - ١٠ مارس ١٩٩١ - العدد ١٠٠٠

الجزيرة العربية - ١٠ مارس ١٩٩١ - العدد ١٠٠٠

الجزيرة العربية - ١٠ مارس ١٩٩١ - العدد ١٠٠٠



القبيل المبتني بشكل يقترب من التوثيق بأثر رجعي، عبر استحضر
شخصيات حقيقية من لحم ودم، وكانت ماء السبع والبسر قبل ستين
عاما. يحاول أن يوهننا تماما بأننا أمام شخصيات كانت مسؤولة عما
حدث، ولكنها في الوقت نفسه عاجزة عن فعل أي شيء لكي تجنب
بلاؤها الدمار بفعل دكتاتورية قائدها الأول والأخير

عن نظام الإبادة في سجن بيرشيفيل
فكان لفتنانت بالونجوين والسباة جون مونت المزارع
والفردن وجسار دياسة لوزيم للقاء النقيب
عبد المصطفى

كاتب وصحفي عربي
yahgissi@hotmail.com

ونلاحظ هنا فيما مثل " انقلاب الجندي
رايان " كمنوخ معاكس يشتمل على
الجلابة الخارجية من الأرض والأحذية
ومصائر الشخصيات وكيف تنلقى أولاً
بأول الهجمات فيما فيلم المسجون
يرصد ذلك الجعد الأكثر سمعية وهو
رودو فعل الشخصيات وترقيها القاتل
والسمات وجوهها، فيما تم تعريف
الإثارات السمعية المتقنة أصوات
المتنظف والطلقات ومبراع الإنسان
وعلى كل حال فإن فيلم " سبي

عام ١٩٥٥، وطابعة هتلر غانج عاشت حتى عام
٢٠٠٢، وهكذا بدت وأسسحة مسجسات
الشخصيات، وشت مناسبتها من قبل الحلفاء
وما بعدهم، ولكن من الملاحظ التركيز العالي
على المسألة اليهودية ومعسكرات الإبادة، وكان
المقصود من الفيلم في بؤلته الوطنية إعادة
الانتباه لما حل باليهود على يد هتلر كشعب
مظلوم... ومثل هذه الدعوات اليوم لا تخدم
إلا دولة محتلّة مثل إسرائيل لكي تستمر في
احتلالها، وتوسيع دون رادع فيما الشعوب
الأوروبية لا تجد عذائده في التخلف من
ذلك الورع النحس الذي أطاح بملسانيتها
منذ ستين سنة أو يزيد وتم تصفيته مرارا
وتكرارا، ومن المعلوم كم لقبت مقولة المحرقة
من متفحصين لها في العالم أجمع، وهم لهم
الذين هارضوها من القمع والسجن في أوروبا
وأمرها تحديد.

على كل حال بدت شخصية هتلر في
الفيلم متقنة بأداء ممثل قدير مثل بروانو
غانر الذي حصل على جائزة الأوسكار كأفضل
ممثل أجبي عن دوره هذا، صحيح انه في
الرابعة والستين اليوم بدأ أكبر من هتلر
الأصلي ذي الستة والخمسين عاماً، ولكنه
بعد دراسة مستفيضة لشخصية الرجل
وخصيه والتوصل في الرقيب السعي
وأبصرى استطاع أن يتقن دوره ويتقن
شخصية هتلر بكل اقتدار وليس الأمر بأقل
من ذلك هذه بقية الشخصيات العسكرية
الأخرى، ولا سيما الوزير غوبلز الذي بدأ
شبهه شمعى اللامع لا يرف له جفن
ووجوهه مألوفة التي لقات أولادها الستة يوم
بأد تخبئتها لهم من المستقبل المظلم الذي
ينتظرهم في غياب أفكار هتلر. لقد بدت
بعض الشخصيات سائرة إلى أقدارها دون
هولاء، وانطقت بأبوابها المصير المحتوم مع
السلطة الألمانية ومن استطاع الفرار غوزد
وأعدم، فأدركت قد فأت على التراجع.

بدأ أسلاف بطون بيرشيفيل في فيلمه
هذا عبر الانتقاد على الجانب النفسي
الشخصيات ورصد ردود أفعالها، أكثر منه
على المماراة التي دأبت في برلين وما
كانت تلم بر طائفة من الجيش. لأخبر إلا
منه كمنوعة، وأيضاً المتنظف التي تصد
سنة الفداء ولم لا تلتفك التي تشغف
ولا التذات، لقد ظهر اشتغال بيرشيفيل
أيضاً على الأماكن الداخلية للأحداث في
تأخر الضوهر المحصن تحديداً، وفي بعض
الملاجه الواقعة تحت الأرض وبعض البنايات
التهديمية، وأيضاً آثار تلك الحرب المدمرة عبر
الأشلاء المتتعة والدعاء الصائلة ووجود
الذات المعنية من البرد والجوع والخوف، أكثر
مما رأينا مثلاً كيف وصلا إلى هذه الحالة.



فأما العقاد فقد كان عصامياً عمل على تثقيف نفسه بنفسه وتعلم اللغة الانجليزية التي ساعدته على التوفل في قراءة الادب الانجليزي واستيعاب الفكر الغربي، وقد ترجم لشكسبير قطعة من مسرحية «روميو وجولييت»، كما ترجم ل«كوبور» قصيدة بعنوان «الوردة» و«ليبوب» قصيدة بعنوان «القدر» (١).

وأما شكري والمازني فهما من خريجي مدرسة المعلمين العليا، ومن ضمن ما كان يُدرس بها كتاب «الكنز الذهبي» (The Golden treasury) الذي جمع فيه مؤلفه «فرانسييس بالجريف» أستاذ الشعر بجامعة اكسفورد خير ما كتبه الشعراء الانجليز من شعر غنائي منذ عصر شكسبير حتى نهاية القرن التاسع عشر (٢). وكثير من المماني الشعرية التي لاحظ النقاد اشتراكها بين شعراء هذه المدرسة والشعراء الانجليز موجودة ايضاً في هذه المجموعة كما يقول الدكتور محمد منور (٣).

وقد اشار العقاد نفسه في ختام كتابه عن «شعراء مصر ويشتاقهم في الجيل الماضي» الى هذه «المناقفة الديوانية» - ان جاز التعبير - فقال: «.. الجيل الناشئ

بعد شوقي كان وليد مدرسة لا شبه بينها وبين ما سبقها في تاريخ الادب العربي الحديث، فهي مدرسة اوفلت في القراءة الانجليزية، ولم تقتصر قرايتها على اطراف من الادب الفرنسي كما كان يفلب على ادياء الششرق الناشئين في اواخر القرن الفابر... ولعلها استنفادت من النقد الانجليزي فوق فائدتها من الشعر وهنون الكتابة الاخرى، ولا اخطئ اذا قلت ان «مازلت» هو امام هذه المدرسة كلها في النقد. لانه هو الذي دهاها الى معاني الشعر والفنون، واضعز الكتابة ومواضيع المقارنة والاستشهاد... ثم يضيف العقاد بعد ذلك قوله: «ولقد كانت المدرسة الغالبة على

أقباس المناقفة النقدية عند مدرسة الديوان

د. محمد خرمش

مدرسة الديوان: هي اتجاه تجديدي في الادب العربي الحديث، وواجه ثلاثة من الشعراء النقاد المصريين الحديثين، وهم:

عبد الرحمن شكري وصباح محمود العقاد وابراهيم عبد القادر المازني، وقد عملوا على تضمين آرائهم في الأدب والنقد في كتاب سمّوه: «الديوان» (وله سمي اتجاههم بمدرسة الديوان). وكانوا يعتزمون إصداره في عشرة أجزاء، لكن الذي ظهر منه جزءان فقط. وكانت تجمع بينهم الثقافة المتشابهة المتشعبة بالاطلاع على التراث العربي القديم والتمكن منه وعلى التراث الغربي الحديث، كما كانوا يتقنون ثلاثتهم اللغة الانجليزية التي كونت بالنسبة اليهم قناة مهمة للاطلاع على الادب الانجليزي وعلى كل ما ترجم الى الانجليزية والاستفادة منه والتأثر به في تكوين مفاهيمهم الجديدة في الادب وينقد بعامة وفي الشعر ومكوناته بخاصة.



العقاد



الاساس

شيتين مثله في الاحمرار، فما زدت على ان ذكرت اربعة او خمسة اشياء بدل شيء واحد، ولكن التشبيه ان تطيع في وجدان سامك وفكره صورة واضحة مما انطبع في ذات تفهمك... وفي اعتقاده ان الشاعر يتميز خاصة بقوة الشعور وتيقظه وعصفه واتساع مداه ونفاذه الى صميم الاشياء.. وهذا الميل الى الطابع الذاتي الغنائي في الشعر واضح كذلك في المقدمة التي قدم بها العقد للجزء الثاني من ديوان شكري الصادر سنة ١٩١٢، حيث يقول: «الصور يتلقى قراء العربية هذا الجزء الثاني من ديوان شكري، فيتلقون صفحات جمعت من الشعر اغانيه، ويرون في هذه الصفحات نظرة المتدبر ومسجدة العابد ولحمة العاشق وزهرة المتوج وصبيحة الفاضل ودمعة الحزين وابتسامة السخر وبشاشة الرضا وعيوسة السخط وفقرت الهاس وحرارة الرجاء.. ان شعر شكري لا يتحدر انحسار السيل في شدة ومصبغ وانصباب، ولكنه ينسبط ليتسلط البحر في عمق وسعة وسكون، وهو توجه رومانسي واضح بطبيعة الحال، ويكاد «للدبوايين» يفضل اطلاقهم على الادب الانجليزي او على ما وصلهم عن طريقه، يقول الدكتور مندور في محاضراته القيمة التي جمعها في كتاب «الشعر المصري بمد شوقي»، «وفي الحق ان المنهج الشمري الذي اختارته هذه المدرسة (الدبوايين) ودعت اليه هو نفس المنهج الذي مصدر عنه جامع الكثر الذهبي» في اختيار ما اختار من الشعر الغنائي الانجليزي، فالكثر الذهبي

الفكر الانجليزي الامريكي بين اواخر القرن الثامن عشر واول القرن التاسع عشر هي المدرسة التي كانت معروفة عندهم بمدرسة النبوة والمجاز، او هي التي تتلاقى بين نجومها اسماء كه ارابل، وسجون ستيفورزات ميل، وهشيلي، وبهايون، وهورد، ورت، ثم خلستها مدرسة قريبة منها تجمع بين الواقعية والمجاز، وهي مدرسة «بروانج وتيسون، وامرسون، ولونفلو، ويور، ويتمان، وهاردي» وغيرهم ممن هم دونهم في الدرجة والشهرة، ولقد سرى في روح هؤلاء الشيء الكثير الى الشعراء المصريين الذين نشأوا بمد شوقي وزملائه، ولكنه كان سريان التشبيه لا المزاج واتجاه العصر كله، ولم يكن تشابه التقليد والفناء، او هو سريان جاء من تشابه في فهم رسالة الشعر والادب لا من تشابه فيما عدا ذلك من تفصيل..

واعتقد ان دارس الادب الانجليزي تكفيه الاشارة الى مثل هذه الاسماء التي تضم منظرين ونقادا كبارا للاستدلال على معنى هذا التشاؤف الادبي وهذا السمي من اجل تعديل التريكية الثقافية / الفنية وتطويرها تطوراً يحرص مع ذلك على ابقاء تميزها الخاص.. وهي شهادة مباشرة بان الشبه (الفني) ضعيف بين جيل القصاد «جيل مدرسة الديوان» والايال التي سبقته، وذلك بفضل الايال في القراءة الانجليزية والاستفادة من المفاهيم الغربية المعاصرة في تكوين رؤية شعرية جديدة.

٢- المفاهيم التجديدية في التفكير الادبي

مفهوم الذاتية والموضوعية،

يعتبر مفهوم الذاتية والموضوعية في الانتاج الادبي وفي الشعر منه بخاصة ابرز ما تكون لدى مدرسة الديوان في تأسيس منظورها النقدي، حيث بدأت حركتها التجديدية بالاحتجاج على شوقي واضرابه لما يلاحظ في شعرهم من انفصال عن الموضوع المبالغ وعدم الانفعال به والتفاعل معه تفاعلاً يضي عليه من احساسات الشاعر وعواطفه ما يكتسبه حرارة وحيوية، ومما ورد في «الديوان» من مؤاخذات العقاد على شوقي قوله: «... واذا كان وكذلك من التشبيه ان تذكر شيئاً احمر، ثم تذكر

مجموعة رائعة من القصائد الصغيرة المنبثقة عن وجدان الشعراء الشخصي، ولم يفسح فيها جامعا مجالاً للشعر الموضوعي...» ولعل الاعجاب بهذه المجموعة كذلك والتأثر بها في بلورة مفهوم الذاتية في الشعر، هو ما دعا المازني حين كان يشغل استاذاً للترجمة بالمدرسة الخديوية الى ان يترجم ثلاثته الكثير من نماذجها.

وهذا المفهوم الذي استقطبته مدرسة الديوان واصرت عليه لم تكن تقصد به ان يوغل الشاعر في الذاتية الى حد الانزاع عن كل ما هو خارجي والانصاع للطلق الى الشطحات الوجدانية فقط، وانما هو بحث عن الحقيقة الخارجية من خلال اصدائها في النفس، وما يسمها من القدرة في تمثيلها واعادة صياغتها، فهي موضوعية صالفة متبلورة داخل ذاتية فاعلة، فهم هذا ايضاً من قبل العقاد في الديوان، «وصفوة القول ان الحكم الذي لا يخطئ في نقد الشعر هو ارجاعه الى مصدره، فإن كان لا يرجع الى مصدر اعرق من الحواس فذلك شعر الفشور والطلاء، وان كنت تلمع وراء الحواس شعوراً حياً ووجداناً تصود اليك المحسوسات كما تعود الاغنية الى الدم وتفتح الزهر الى عطر العطر، وكذلك شعر الطبع القوي والصحيبة والجوهرية (٤)، واكد ازمع ان العقد كان يلجأ الى ما يشبه مفهوم المعادل الموضوعي الذي قال به دت من البيوت، حينما اعتبر العقل مصوراً تذوب فيه جميع الخبرات والانفعالات لتخرج انتاجاً جديداً منفصلاً عن الذات ولو انه نابع منها، وقد جاء فيما ترجمه الدكتور محمد غنيمي هلال من كتاب البيوت:

«الغابة المقدسة» ان الطريق الوحيد لتغيير من الافعال في صورة فنية هي العثور على معادل موضوعي وبمباراة اخرى: على مجموعة من الاشياء، او على موقف، او على سلسلة من الاحداث تكون بمنزلة صورة للانفعال الخاص، بحيث متى استوفيت الحقائق الخارجية التي يجب ان تنتمي الى تجربة حسية، فإن الانفعال يثار اثره مباشرة (٥) والعقاد عقل جبار متزوج من كتاب يستسلم امام الدفقات العاطفية النحلة والتركيبات الاستهلامية الملائمة مهما كانت ساذجة وعميقة ومؤثرة، وهذا ما جعل مدرسة الديوان - والعقاد على رأسها - تواجه بضلة وتيقظ اشكالية الادب بين الفكر



والوجدان..

- الادب بين الفكر والوجدان



البسوة

النفسية من الخطرات النقدية التي يحبو بها «هازلت» اللغة الانجليزية (١٠).

وقد ترجم له الدكتور محمد غنيمي هلال شيما ترجم قوله في تفسير انطباعيته: «أقول ما افكر، وافكر ما اشعر، ولا استطيع ان امتع نفسي من ان تتأثر بأنواع من التأثير تجاه الأشياء، وعندي من الهممة ما يكفي لتصريح بها كما هي» (١١).

وقد عبر العقاد بدوره عن مثل هذه القناعة حينما سجل في مقدمة ديوانه «عابر سبيل» بأن «احساسنا بشيء من الأشياء هو الذي يخلق فيه اللذة ويبعث فيه الروح... وتلك وجهة التأثرين الذين كانوا يرون «ان يسجل الناقد خواطره على الحالة التي تبدو له نتيجة «مباشرة» لقراءته، دون حاجة الى شرح» والذين كانوا يرمون شاعر النقد للنقد على غرار الادب للأدب.

٣- المفاهيم التجديدية في الانتاج الشعري

الانتماءات الذاتية وتقوية العاطفة:

العاطفة بصفة عامة هي الموقف الوجداني الذي يتصل في التجربة الابداعية وقد ابدى فيها المحللون والدارسون واعادوا ربطها بمستويات التركيبية النفسية (شعور - لا شعور) (ذاتية: نزوات + مهول، موضوعية: فنية: معادلة...).

لكن الديويانيين فهموها ببساطة انها التعبير السليم عن المشاعر الحقيقية التي تتجاوز الانفعال الكاذب الى الانفعال الصادق الذي ينهضي في ارضي المعنى بالتزوعات الخاصة لكي يرقى الى المعنى الإنساني العظيم. واذا اخذنا في الاعتبار انهم كانوا شعراء بقدر ما كانوا كتابا ونقاد، وان العاطفة عنصر لميل للشعر خاصة، نجد ان مفهومهم للشعر قد تبلور بسلامة في اطار رومانسي ناتج عن مخالفتهم الادبية / النقدية، فجعلوا من وظائفه الاساسية (النبيلة) نقل الحالات الوجدانية وتحقيق التواصل العاطفي بين الشاعر والقارئ، وهو امر يتقدم عندهم بفضل الرزم الانفعالي الذي يجعل من القصيدة الشائقة مصدر اشعاعات نفسية جاذبة تلف القارئ بمناخها العاطفي الخاص... وفي اشعارهم كما في كتاباتهم النثرية امثلة كثيرة على ذلك

حول اسبقية الفكر او العاطفة عند العقاد، فاجتهد سعيد حجي مثلاً في تبين آثار العقل في «مدرسة العقاد»، كما اجتهد أحمد أبو حنيني في اثبات أهمية المواقف لدي (٩)، وذلك ما يفهد عن مدى انتشار مفاهيم هذه المدرسة في انحاء الوطن العربي وفي هذا الجناح الغربي من على وجه الخصوص.

يستفاد مما تقدم ان الرؤية النقدية عند مدرسة الديوان كانت تتراوح فيما لما تثبتت به من ثقافات بين التفكير المثالي الادبي الذي يجعل غاية الفن هي ذاته ويكرس دوره في اشباع الفضول الجمالي وارضاء الحاسة الذوقية لدى الانسان، وبين التفكير المتمثل والمتعلق الذي يرى ضرورة مساهمة الادب بقيمة الفكرية في مساعدة الانسان على تحقيق سعاده المنشودة ومواجهة ما يعترضه من مشاكل وازمات، على ان المتتبع لنهج «الديويانيين» في النقد الادبي يلاحظ انهم كانوا انطباعيين في الغالب يحتكمون خاصة في الذوق الربيع والى ما تستمعهم به الملكة الفنية القوية، وذلك شأن اساتذة

لهم في النقد الغربي آنذاك ومنهم «وليم هازلز» (١٧٧٨-١٨٣٠) الذي اعترف العقاد بإمامته، وقال في حقه احمد أمين خبير الادب والنقد الانجليزين: «وكان «هازلز» صلفي الذوق الادبي مسرف الحص الفني شديد البسطة والفظانة لأسرار الحصن، كان ذوقه كالرمة الصافية المجلوة الشامة الصفاء، وبهذه الميزة الوحيدة يعد «هازلز» من كبار نقاد الادب الانجليزي، ومن كبار نقاد العالم.. ولست ادري ان لغة اخرى تحتوي هذه الشروة

لقد كان «الديويانيون» وجدانيون بامتياز لأنهم ثاروا ضد ادب الوصف والتصنع والمجاملات الكاذبة وطالبوا بصديق المشاعر وعمق التجربة وصحة التعبير عما يبعده الشاعر في نفسه تجاه الحقيقة التي يتألمها او القضية التي يعالجها، وقد خاطب العقاد شوقياً بقوله: «اعلم ايها الشاعر العظيم ان الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعددها ويحصي اشكالها والوانها، وان ليست مزية الشاعر ان يقول لك عن الشيء ماذا يشبه، وانما مزيتها ان يقول ما هو، ويكشف لك عن لبايه وصلة الحياة به».

ومعرفة الما هو تقتضي طبعاً أعمال الفكر وتبهر الأشياء والاستحسانة بالنظريات المتطورة والفلسفات العميقة التي تلتف عقل الانسان وتسد خطاه على طريق الحقيقة. ومن هذا المنطلق لم يفتل العقاد واصحابه أهمية العقل في الانتاج الادبي رغم تعجيبهم الكثير للقلب وما يمكن ان يزعجهم من احساسات شريفة وعواطف انسانية نبيلة، ولعل مفهوم الوجدان الجامع بين كل ما يمكن ان يجده المرء بداخله من فكر حي او انفعال قوي او خيال مجيد هو ما دعا المازني الى ان يُعرف الشعر بقوله: «الشعر فن ذهني غرضه العاطفة واداته الخيال او الخواطر المتصلة التي توجهها العاطفة وجهتها» (٦).

وهو ما جعل العقاد يقرر في مقدمة ديوانه «بعد الاصاير»: «ان مزية الانسان دائماً ان يحس حين يفكر وان يفكر حين يحس» (٧). وهو ما دعا شكري الذي كتب على ظهر الجزء الاول من ديوانه «ضوء الفجر» شعار المدرسة:

الا يا طائر الفردوس ان الشعر وجدان الى ان يكتب في مقدمة الجزء الخامس من ديوانه قوله: «يمتاز الشاعر المبدعي بذلك الشره العقلي الذي يجعله راضياً به ان يفكر كل فكر وان يحس كل احساس» (٨).

ولعل الإشارة تجدر في هذا الموضع - والمناسبة شريفة - الى انني كنت قد وقفت في رصد تطورات النقد الادبي الحديث في المنسرب على نوع من المطارحات الطريفة الخصبة التي جرت بين بعض النقاد المخاربة في الثلاثينيات

الادب بين الفكر والوجدان



تذكر منها على سبيل المثال قول شكري في مقدمة الجزء الخامس من ديوانه: «فالمعاني الشعرية هي خواطر المرء وأراؤه وتجاربها واحساول نفسه وصيبارات عواطفه».

مفهوم الخيال والإبداع في الصور:

إن التعبير عن الانفعالات الذاتية السامية وتقوية العاطفة الجياشة في الشعر الحدسي أو الشعر الاستبطاني من الأولويات التي نادى بها إقبال هذه المدرسة وممارسوها في انتاجاتهم المختلفة. وقد استعانوا على ذلك بمفهوم جديد للتخيل استفادوا في تكوينه من كولردج. وامثاله ووظفوه في انتاج صور بديعة أغنت شعريتهم وقدمت رؤيتهم الفنية، وفي ذلك يقول العقاد مثلاً: «وان التصور لهو خير مسمون للإحساس وشاحد للرغبة أو للتصور، فإن الألفاظ تنظر إلى طفلها الوليد ثم تقتني عشرين سنة وهي تتصوره عريساً سمحاً لا تفرح به يوم عرسه كما تفرح بتصوره والرجاء في بقاءه طوال تلك السنين» بينما من نسج التصوير تخلق الحل النفسية التي نضفها على أمال القهب ومشاهد العيان... (١٢).

إن القدرة التخيلية التي هي أساس الإبداع في الصور المبكرة تتضافر مع الشاعر النبيلة لتكسب التجربة الشعرية بعداً فنياً لاقتاً.

- مفهوم الوحدة المضيوية في القصيدة:

وأخيراً فمن المفاهيم التي نتجت كذلك عن تناقض الديوانيين في مجال الشعر، تشير إلى مفهوم الوحدة المضيوية في القصيدة الذي اصمروا عليه أيما اصمرار،

واعتبروه عنصرأً ثنائياً لا يد من توتره في القصيدة الحديثة التي تشكل وحدة متكاملة من العناصر المترابطة التي تتحرك في نسق متسجم من التميم النفسية والفكرية والفنية بعيداً عن ذلك التفتك والتعطر الذي تسمح به القصيدة العربية القديمة التي كانت تقوم على أساس استئصال كل بيت فيها بمناه الخاص. وفي هذا الصدد يقول شوقي ضيف: «وقد نشأ عندنا في فاتحة هذا القرن بجانب الخليل (يعني خليل مطران) جيل من الشعراء المجددين على رأسه عبد الرحمن شكري وأبراهيم المازني وعباس محمود العقاد وكان هذا الجيل يقيم تجديده غالباً على ما استقر في نفسه من فكرة القصيدة العربية ووجدتها المضيوية» (١٣).

وقد بنى العقاد أكثر ما جاء في «الديوان» من نقد لشوقي على هذا المفهوم. ومن ذلك قوله: «إن القصيدة ينبغي أن تكون صملاً فنياً تاماً، يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة، كما يكمل التمثال بأعضائه والصورة بأجزائها واللحن الموسيقي بأنغامه، بحيث لو اختلف الوضع أو تغيرت النسبة اخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها. يقوم فالقصيدة الشعرية كالجسم الحي، يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته» (١٤). وهذا ما يؤكد شكري في مقدمة الجزء الخامس من ديوانه بعنوان: «في الشعر ومذاهبه». حيث يقرر أن قيمة البيت في الصلة التي بين مناهها وبين موضوع القصيدة لأنه جزء مكمل لا يصح أن يكون شاذاً خارجاً عن مكانه منها.

وقد ألح الديوانيون على تثبيت هذا المفهوم أيضاً بما انتجوه من أشعار سموها جهدهم إلى جعلها متجانسة متلاحمة

يسلم بعضها إلى بعض عن طريق التسلسل في التفكير وفي المشاعر. ولا بأس أن أسئل في الختام بهذا النموذج الجميل من قصيدة «نبيلتي» للعقاد وفيها يقول: نبيلتي، فاستعلم ماذا منك فليبي بحسنه ومفوق كل حسن أراك أكبر منه ان معنك تالذ وطريف لمت أهواك للجمال، وان كان جميلاً ذاك المحيا العفيف لمت أهواك للذكا، وان كان ذكاء يفتكي النهى ويشوف لمت أهواك للدلال، وان كان ظريفاً يصوب إليه الظريف لمت أهواك للخصال، وان رف علينا منهن ظل وريف لمت أهواك للرفافة والرفقة والأنس وهو شتى صنوف

أنا أهواك «انت فلا شيء سوى انت يا لافرا يطيف ان حبا يا قلب ليس بمنسيك جمال الجميل حب ضعيف

استنتاج:

وبعد، فهذه أقياس من الثقافة الادبية التي تمت في مطلع القرن الماضي على ايدي شعراء الجيل الجديد وزعماء مدرسة الديوان، وكلها بالتأكيد في حاجة الى وقفات اطول واسعم من الدراسة والتحليل، لكن اقل ما يمكن ان نستخلص منها انها لم تمنح الشخصية الادبية العربية، وانما ساعدت على ان تتبلور بطريقة جعلت من المستحيل تماماً ان تعود إلى ما كانت عليه قبل.

* ناقد أكاديمي من المغرب



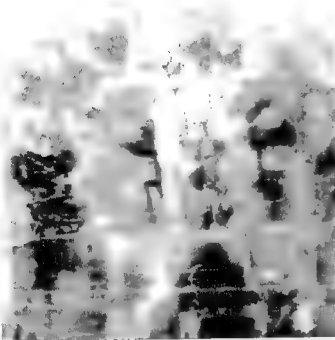
- ١- شوقي ضيف، الادب العربي المعاصر في مصر - دار المعارف، ص ١٤١.
- ٢- محمد مندور، الشعر المصري بعد شوقي - الحلقة ١ - نشرة مصر، ص ٥٢.
- ٣- نفسه، ص ٥٤.
- ٤- الديوان (نقل عنه محمد مندور، ص ١٠).
- ٥- محمد غنيمي هلال، النقد الادبي الحديث - دار نشرة مصر العربية ١٩٩٩، ص ٢٢ نقل عن T. S. Eliot: Sacred Wood, P. X, 1928, p100.
- ٦- مندور، الشعر المصري بعد شوقي، ص ٥٩.
- ٧- نفسه، ص ٥٦.
- ٨- نفسه، ص ١٠٩.
- ٩- انظر محمد خرملي، النقد الادبي الحديث في المغرب، افرقيا الشرق ١٩٨٨، ص ٦٨ وما بعدها.
- ١٠- احمد امين، النقد الادبي - النشرة المصرية ١٩٦٢، ص ٢٢٢-٢٢٤.
- ١١- محمد غنيمي هلال، النقد الادبي الحديث، دار النشرة المصرية ١٩٩٩، ص ٢٢٦، نقل عن Hazlitt (w), works, ed. P. P. howe, v. (London 1930), P. 175.
- ١٢- العقاد، ديوان «عابر سبيل»، المقدمة.
- ١٣- شوقي ضيف، في النقد الادبي، دار المعارف، ١٩٦٢، ص ١٥.
- ١٤- محمد غنيمي هلال، النقد الحديث، ص ٤٠، نقل عن الجزء الرابع من ديوان العقاد، ص ٤٦.

حصار عمان التشكيلي

إعداد: محمود منير*

والص

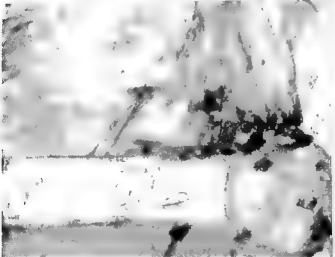
الفنانون الأردنيون يناهضون الأمل من خلال المشاركة في معارض تشكيلية وفوتوغرافية للتأكيد على الحق في الحياة والإبداع، فاحتضن جاليري المشرق معرض بعنوان "جداريات الأمل" بمشاركة كل من هيلدا الجباري والاء يونس ومها أبو عياش ومحمد العامري ومحمد نصر الله وعبد الرؤوف شمعون وعصام طنطاوي. كما شارك مجموعة من المصورين هي معرض الصور الجماعي "الأردن يسمو فوق الجراح" الذي نظمه المركز الأردني للإعلام بالتعاون مع الجمعية الأردنية للتصوير. وقد التقطت الصور المعروضة بشاشة الأحداث الإجماعي، حيث نقلت الأحداث باللغة والصوت لتحضر معالم هذا العمل في ذاكرة الإنسانية.



للعمان الأردني محمد أبو حبيب



للعمان نصر محمد الحوريز



للعمان ناصر صفاي

عاطفية مؤثرة يمتثلها نصر الله أساساً في تكوين فضاءات لوحاته.

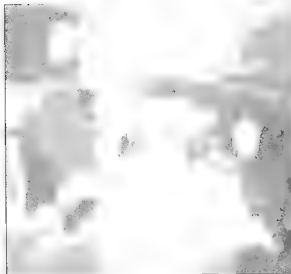
أضواء المدينة

ضم (أضواء المدينة) وهو المعرض الشخصي الأول للفنانة سيما زريقات بعد مجموعة من المعارض المشتركة داخل الأردن وخارجه مجموعة من الصور الفوتوغرافية وفيلم فيديو آر، حيث لذهب الفنانة عميقاً في افتتاتها بالضوء من حيث إمكانيات تمثله في الصورة الفوتوغرافية

دائرة الفنون

أجنحة وممارات

يعتمد الفنان محمد نصر الله على أسلوبه الخاص الذي استطاع تكريسه خلال عقد ونصف من الزمن متميزاً من خلال تقنياته في الرسم والتلوين والتعامل مع سطح اللوحة التصويري، إضافة لاستخدامه مفرداته التشكيلية الخاصة التي تتمثل في الطائر الذي يظهر في جميع أعماله، وهي مفردة تتخذ في تنوع حالاتها عدداً من مستويات التأويل مع إضفاء شحنة



للصانع عبد الرؤوف شمعون



للصانع الأردنية زهراء غصصيب

المتنوعة وجاذبية الأرض، أما أعمال الفنانة هالة عبد المنعم فيتضح فيها نقاء الشكل والتعامل مع القيم النصّية الثرية بالتناقضات بين الأشكال والخامات.

وفي مجال التصوير يقدم الفنان مدحت الكروني رموزاً حياتية استطاع أن يجعلنا نمد تأملها من خلال المجال التصويري الجديد الذي وضعها فيه بما له من حضور لوني صائب. كما يقدم أحمد عبد القني أشكاله التصويرية ذات الدلالة التي يتحاور فيها تشكيليها بين المعنوي والهنسي كأشكال تصويرية.

المباشر ساذجاً بالقتدار بين التعامل الفطري الحميم مع الخامات وبين السيطرة الخبيرة على كتلة الشكل، والنسج بخبرة بين الخامات المختلفة. كما قدم الفنان سمير شوشان تجربته الفنية ذات التقنية الخاصة حيث يستخدم في أعماله خامات النحاس المنفذ بأسلوب التشكيل بالطلاء الكهربائي الذي يدمج فيه بين الوسائل التقنية المألوفة والتفديد وبين مفردات لها أصداء في التراث المصري. وتزرع الأشكال عند الفنان عصام عزت إلى التشرع والرغبة في انطلاق لقضامات جديدة مقاومة لنقل

ويهد هذا المرض جزءاً من استكشاف دائم من قبل الفنان للضوء باعتباره فناً.

صالة فخر النساء زيد

افتتح على هامش الأسبوع الثقافي معرض الفن التشكيلي الذي شارك فيه اثنا عشر فناناً مصرياً يمثلون ثلاثة أجيال مختلفة، واتجاهات مختلفة في الإبداع، إلا أنها تلتقي في الجمع بين تقديم المعادل الجمالي لقيم الحياة المعاصرة وبين الحضور الواضح للموروث الحضاري التشكيلي: ففي مجال النحت قدم الفنان طارق زبادي أعمالاً في النحت

ورمزيته الميثاقية. إن جوهر التركيز هنا هو مصدر الضوء وليس الأشياء المضادة، فالصور التجريدية، والتي أخذت جميعها من أسفل المصابيح وباتجاهها تلتفت انتباه المشاهد إلى الداخل والخارج، وتظهر أضواء المدينة كجسم معاصر بضمير كأنه حالة مقدمة.

ورغم أن النشور هنا حاضرة، إلا أنها غائبة عن المشهد الفعلي، لتوحي بأن لهما التحوّل والتغير ذات طبيعة داخلية. كما تطرح هذه الأعمال أسئلة حول العلاقة المعقدة بين الضوء والظلام،



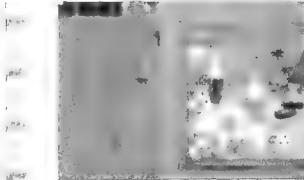
للصانع العراقية شدى الرواي



للصانع ابراهيم شاكور



تصوير نادر داوود



للغفانة الباكستانية شهريانو قزلباش

التصوير الآسيوية القديمة.

وجرى خلال حفل افتتاح المعرض مزاد صامت على إحدى لوحات الفنان المشاركات حيث برصد ريعها لشراء خيام لشردى الزلازل الأخيرة في باكستان، من خلال منظمة الصليب الأحمر. أما الفنان المشاركات في المعرض، هن: شهريانو قزلباش، وهي منظمة المعرض، وتزين فيوم وتزاول عملها الفني حالياً في كندا، وسميرة تزوين، وهي خريجة الكلية الوطنية للفنون الجميلة/باكستان، وسارة الهجاز، خريجة كلية هناركندا للفنون البصرية/باكستان وتعمل حالياً كصممة للمنسوجات.

المركز الثقافي الفرنسي

تحت رعاية السفارة الهند ناصر ويحضر السفير الفرنسي في عمان ميشيل كازا، افتتح معرض الفنان عماد أبو حشيش في المركز الثقافي الفرنسي تحت عنوان (الرقص على حافة الفراغ) مختللاً طاقات لونية ذات حساسية بصرية عالية تظهر قدرته على صياغة الخامسة اللونية وتلوينها تجديداً على السطح التصويري.

من خلال ست وعشرين لوحة ضمها المعرض عمل أبو حشيش على استثمار الطاقة اللونية التي تختزلها الألوان الحارة والهادئة الحركية في الألوان الباردة ومهر تقنية مختلفة عن السائد في المشهد التشكيلي المحلي كما شكل هذا الاستثمار جاذبة في الطرح البصري الذي شكل معدلاً موضوعياً لفرع جريه على صعيد الفكرة المجردة.

جالييري الاورولي

تحية لعمان

اكتسب معرض "تحية لعمان: معرض مصفريات" أهميته من كونه يضم أعمال أكثر من ٢٥ فناناً من كافة أجيال مختلفه، لا شارك جيل المراهق بأعمالهم المميزة كالفنان هنو البدر وكرام التمري ونصر عبد العزيز..

ويلات الحروب والأسماء التي تحاصرنا على أرض الواقع بشكل مباشر وغير مباشر كذلك.

جالييري المشرق

افتتح في جالييري المشرق بالشميمسماني معرض بعنوان "جداريات الأمل" بمشاركة كل من هيلدا الحباري وآلاء يونس ومها أبو عياش ومحمد المأمري ومحمد نصر الله وعبد الرؤوف شمعون وعصام طنطاوي. وقد قدم الفنانون في معرضهم أعمالاً فنية مثلت أحاسيس الفنان الذاتية تجاه الحدث المؤلم، وتأتي التجربة مميزة عما قدم في جالييريات أخرى حيث انحازت الأعمال السبعة بالدرجة الأولى للقيمة الفنية.

مركز رؤى للفنون برعاية جلالة الملكة رانيا العبد الله، افتتح مركز رؤى للفنون معرض "الحوار المستمر" لأربع فنانات تشكيليات من باكستان. ضم المعرض لوحات تعيد إحياء تقاليد المنمنمات أي اللوحات ذات التفاصيل الدقيقة التي كانت تميز الفنون الإسلامية، ومهداً من فنون

اليومية للحياة كما تمل على إعادة إحياء الماضي الذي لم يعد متداولاً كما كان بين الأجيال الجديدة بما يملئه من عادات وتقاليده وقيم نبيلة. كما يشكل المعرض جولة سياحية في كل بقعة جميلة في الأردن. وتشكل لوحات المعرض كرنفال حياة مليهاً بالألوان الزاهية والخطوط غير الحادة إلى جانب الحركة البصرية التي تتضمنها لوحات المعرض عامة التي تبرز عبر التيات والحيوان وعبر حبل غصيل يخفق في الريح مثلاً وهو ما يعكس جوهر المعرض عبر ما يحويه من حياة متجددة قادرة على الاستمرار والمواجهة كذلك.

ومن جانب آخر يشكل المعرض احتفاء بالأزياء والمطروحات المحلية مما شكل صورة جمالية للحياة الشعبية على كافة صعداتها، حيث لم تنس غصيب تصوير الألبان الشعبية التي يمارسها الأطفال هنا أو هناك وهو ما جعل المعرض أكثر حركة وانسيابية. ومن خلال حرصها على الاستفادة من أشكال الألوان الهادئة من مساحة حرصها على عكس غصيب رغبها بالملم أكثر سلاماً وأكثر هدوءاً بعيداً عن

وتقدم الفنانة أمل نصر أعمالاً ذات طابع تعبيرية عاطفية يستطيع أن يستثير رصيد الأكار التي تخلفها على الروح انفعالات الحياة المختلفة من خلال أسلوب ينتهي إلى التجريد وإن كانت مفرداته ذات صلة بالواقع الخارجي. أما الفنان ولید قانوش فهو يقف على الخط الفاصل بين عالم التجريد وعالم الطبيعة بتكوين أشكال إنسانية في طريقها للتحوّل في رؤى تجريدية خاصة.

وفي مجال الحفر أتت أعمال الفنان صبري حجازي متجاوزة حدود المعرفة الأدائية حيث يقدم أعمالاً تعكس الانسجام بين الأشكال والخطوط المفردة للفنان. أما الفنانة عزة أبو السمود فتقدم أعمالها من خلال تقنية "كلوغراف"، وقد اتخذت الفنانة الطائر رمزاً لعمان تعبيرية مختلفة. أما الفنان أحمد سقر فتقدم أعماله مستخدماً "ليثوغراف" موفها مفردات معاصرة بصياغتها التشكيلية مكتشفاً فيها أبعاداً جمالية جديدة. وتعرض الفنانة زينب دمرdash أعمالها من خلال تقنيات مختلطة تجمع بين الحفر البارز والفاخر تصيغها مكونة متشاكلات متداخلة للاستفادة من الطاء التقني والجمالي لأكثر من تقنية مستعينة بوحدة من التراث.

جداران

افتتحت الأميرة سمية بنت الحسن معرض الفنانة رهام غصيب الذي أقيم في معرض جداران والذي اشتمل على مجموعة من اللوحات التي رسمت خلالها الأفاق والأطر الاجتماعية المحلية. وتبرز من خلال عناوين لوحات المعرض التي بلغ عددها سبعة وثلاثين مدى حرص الفنانة على معانية المواقع المعاش عبر الممارسة

تجاذ عمان التشكيلي

هذا العمل في ذاكرة الإنسانية. وقد شارك في المعرض: نادر داود، رعد العضائية، خليل مزروعاي، محمود الكسواني، صلاح ملكاوي، وسامرة قدارة، وعدد من أعضاء الجمعية.

جالييري بروديوي

افتتح معرض "وتستمر الحياة" في جالييري بروديوي، بمشاركة نخبة من الفنانين: عمر محمدان، محمد رفيق العام، وسعيد حدادين، وهيلدا حباري، وسهيل بقاءين، ومحمد العامري، وسندي عباس، ومحمد مهر الدين، وشداد قهار، وهاشم حنون، وخالد كاظم، وأنت هذه المشاركة لتمثل رفض الفنان الأردني والمراقبي للإرهاب الذي يريد اغتصاب الحياة، وطرح المعرض تنوعاً في الأساليب كأعمال الفرافيك والرسم.

جالييري زارة

يملك ياسر صافي تقنية عالية إلى جانب وعيه في مسألة بناء التكوين الفسافيكي في معرضه الذي افتتح في جالييري زارة، حيث يركز على الاحتفاء بالمرأة وتكوينها الجمالي عبر حركة للجسد الأنثوي سواء كان مفرداً أو جمعياً، فهو يؤكد على قضية مهمة تتظلم عبر ثقافة الجسد التعبيرية كلفة ثقافية لها تأثيرها الجمالي على المشاهد، وفي كل مكان يتواجد فيه، فالجسد لدى صافي ليس مساحة شكلية وإنما لوحاته تبحث في جوهر الجسد في احتياج ومأساة، واسترخاء وتميهرات إنسانية، فالجسد صافي ذات بعد دلالي مهم يتمثل باكتمال صورة الوجه الذي يفتح التأويل على مصراعيه على باقي تمبيرات الجسد ذاته، فالمرأة تظهر تارة صارخة ومحطمة إضافة إلى التعبيرات القوية عبر وضعية الأصابع وأماكن تواجدها في مساحة اللوحة.

* كاتب أردني

نفسها بسياج الحزن والتحفظ الملزم لها كظلمها في حلها وترحالها.

المركز الأردني للإعلام

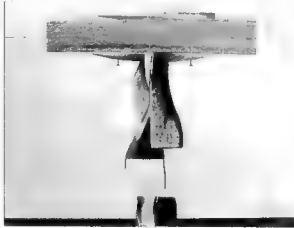
افتتح وزير الثقافة د. عادل الطوبيسي معرض الصور الجماعي "الأردن يسمو فوق الجراح" الذي نظمه المركز الأردني للإعلام بالتعاون مع الجمعية الأردنية للتصوير. وعبرت الصور المعروضة عن بشاعة الحادث الإجرامي التي التقطتها عصابات مجموعة من المصورين الذين تلقوا الحادث باللغة والضوء وحفروا معالم

قامت بهما رابطة الفنانين التشكيليين الأردنيين.

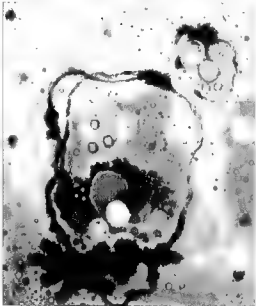
معرض شذى الراوي

ركزت شذى الراوي في معرضها المقام بالاورطي على موضوع المرأة في الأسطورة والتراث المراقبين جاعلة إياها في مركز اللوحة، بالرغم من حداثة أسلوبها القائم على دواصات من الخطوط والألوان التي تشير إلى الحزن والتحفظ، وجاءت المرأة مركز اللوحة عند الفنانة الراوي تحيط بها وجوه الرجال رغبة أو منكرة. إن امرأة الراوي امرأة واقعية أحاطت

إضافة إلى أعمال الجيل الثاني والثالث من الشباب، واشتمل المعرض على أعمال لأكاديميين إلى جانب فنانين آخرين يمتازون بسمهم الفطري. ومن أبرز المساهمين في هذه المشاركة الواسعة: مهنا اللرة والأميرة وجدان علي وكرام النمري وياسر دويك ورهيق اللحام ونصر عبد العزيز وحكيم جماعين وعبد الرؤوف شمعون ودودي الطباع وجهاد المامري وغازي أنميم وجمال عريقات وصالح أبو شلدي ومحمد المامري وهند ناصر وسمر توفيق ورائد الدخلة وديانا شموكتي وعز الدين المشجوري ومكرم حساندوقية والمنامورة وأديب عطوان وأحمد صبيح وإبراهيم شاكر ونعمت الناصر وسمر توفيق وعلا ومحمد الدغليس ورمضان عطون ومارغريت تادرس وبشارة النجار وخالد خريس وهيلدا الحباري ومها شموار وسمر حدادين وفاروق وادي وآخرون. كما تميز المعرض الذي رعاها وزير الثقافة د. عادل الطوبيسي في جالييري الأورطي بتنظيمه واختيار الأعمال وكيفية عرضها التي



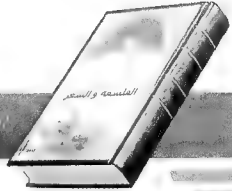
للسان الأردني محمد ناصر الله



للمصانه الأردنية هيلدا الحباري



للمصانه الأردنية سميما ريشات



الفلسفة والشعر: أمبرانو

عن هذا الموضوع، ألا وهو أن الشعر والفكر يبدوان اليوم كأشكال غير مستوفاة، إذ لا نمثر على الإنسان الكامل في الفلسفة، ولا نمثر على كلفة الإنسان في الشعر.. ففي الشعر نمثر مبنثرة على الإنسان الممروس والفردي، وفي الفلسفة نجد الإنسان في تاريخه الشمولي.

وهنا تستذكر المؤلفات اهلطلون الذي اقام تمارضاً عنيفاً بين شكلي الكلمة، وقد رتب على ذلك الصراع ادانته للشعر لصالح العقل الفلسفي، فبدأ الشعر حياة منحوسة وخارجة على القانون، إذ منذ أن انتصر الفكر واغتصب السلطة، بدأ الشعر يسكن الضواحي ممزهاً صارخاً بكل الحقائق غير اللائقة، ومع ذلك لم يحكم الفلاسفة أية جمهورية، وعلى الرغم من هيمنتهم على الفكر فقد برزت نزعات لا عقلانية متمردة سمعرتهم.

وإثناء مقارنتها بين الفيلسوف والشاعر تذهب مؤلفة الكتاب إلى أن الفيلسوف يسعى للوحدة لأنه يريد الكلية، والشاعر لا يسعى إلى الكلية تماماً، لأنه يظن أن تفقده الكلية فردية الأشياء وفرونها الدقيقة.

وتحت عنوان «الشعر والأخلاق» تذهب مؤلفة الكتاب إلى أن بعض الكلمات المجهولة تنتج أحياناً في أن يكون لها صدى يمتد طويلاً، وقد تمت الأدانة الافلاطونية للشعر باسم الأخلاق في «محاضرة الجمهورية».

وبالانتقال إلى عنوان آخر من عناوين الكتاب هو «التصوف والشعر» نجد المؤلفة تشير إلى أن الشعر يعد بدعة أمام فكرة الحقيقة عند اليونانيين، وهو بدعة أيضاً بوجه الأخلاق.

وعندما تنتقل إلى عنوان جديد هو «الشعر والميتافيزيقا» نجد المؤلفة تقول: الشعر ينتمي إلى سلالة أهم الانساني الذي لا يتم إلا حسب متطلبات المصير بضرورة لا مناص منها، فالشاعر هو هو.. حلم البراءة والقلق كماكان للحرية يسيران مع الشعر ومع كل إمكانية للوجود الانساني.

عن دار الرواد في بيروت صدر مؤخراً كتاب جديد بعنوان «الفلسفة والشعر» مؤلفته «ماريا ثامبرانو»، وقد قام بترجمة الكتاب إلى اللغة العربية كل من: محمد البخاري بن سيد المختار، والدكتور كارلوس بارونا ثاربيون.

يقع الكتاب في «100» صفحة، ويضم مقدمة وعدداً من النواوين، هي: على سبيل الاستهلال، فكر وشعر، الشعر والأخلاق، التصوف والشعر، الشعر والميتافيزيقا، وملاحظات.

في مقدمة الكتاب التي كتبها «خيسوس مورينوسانت» يصفها كاتب المقدمة عن حياة المؤلفة «ماريا ثامبرانو» التي توفيت سنة 1991 عن عمر يناهز (81) عاماً بعد أن تركت الأثر وأضعت في التاريخ الأدبي الاسباني. ولعل افضل انجازات ثامبرانو هي المساعدة والامل التي تمنعها قراءة اعمالها.

أما المؤلفة نفسها فتذهب في تقديم كتابها إلى أن الفصول الأولى من هذا الكتاب قد تم نشرها في مجلة

Taller، التي اسمها وقادما «اوكتافيو بات».

وتحت عنوان «فكر وشعر» تذهب صاحبة

«الفلسفة والشعر» إلى أن قلة من البشر كانوا

سمعيدي الحظ، إذ تصادف لديهم الشعر

والفكر في الوقت نفسه وبشكل متوازن، لذلك فإن

قلة من البشر استطاعت أن تحوز التمييز بصورة

شرية، فتقافتنا تضم تمارضاً خطيراً بين

الفكر والشعر، إذ يسمى كل منهما، وبصورة أبدية

إلى الاستحواذ على روح الإنسان. وفي هذا

التجاذب المزدوج ينتهي الامر إلى المقم، وهناك

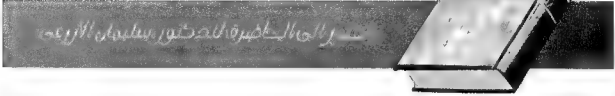
دافع لا يمكن استبعاده

اعداد،

د. أحمد النعيمي*



الفلسفة و الشعر



اشكال الانتاج، وتميل من انماط العمل الاجتماعي، وهما نمط الرأسمالية المتنامي والمتناقص، ونمط الاقطاع البالي الذي كان يتجه نحو الموت، ويلفظ انفسه الاخيرة، ويدلن اهلانسه وانهاره كنظام اجتماعي يتداعى بكل علاقاته الانتاجية والاجتماعية. وفي بلادنا - كما يرى المؤلف - لم يعد فكر الاقطاع ممزجاً بسلطة (الباب العالي) فراحات قيم الاقطاع تنحسر مع انحصار خريطة الدولة العثمانية، وهو الامر الذي دفع الى السطوح بقوى اجتماعية وثقافية واقتصادية محلية ممزجة بنفوذ الخبراء الغربيين في سلطات الانتداب، على حساب القوى الاجتماعية التقليدية.

الذي يسلهم في الحياة الشفافية الغربية منذ عقود، ويضيف ايضاً مرجعاً جديداً لمكتبة الدراسات السردية والموسيو ادبية. ومما يميز هذه الدراسة - برأي عبيد الله - انها استوفت مطالب البحث الاكاديمي، بما يقتضيه من توليق وشمول للمصادر والمراجع، ومن دقة واتزان في الاحكام، وابتعاد عن الشطط في التحليل او الاستنتاج. لذلك فلن هذه الدراسة لم تقع في مزالق الانفلاق وغياب رأي الباحث، بل ظلت تتسم بالأنفاس الحية والحيوية من خلال النماذج الروائية المشرقة التي تناولتها، ومن خلال الأسلوب المشرق الذي كتبت به، وكأنها استمارت من الابداع حيوية لغته، ومن النقد انضباط احكامه، فجمعت بين الابداع والنقد، بين الفن والعلم في سياق واحد يحتاج اليه الكاتب المعاصر.

اما الدكتور سليمان الازري مؤلف الكتاب فيذهب الى ان فهم الروائي الاردني لطبيعة التركيب الاجتماعية التي تتحرك فيها روايته هو العامل الرئيس الذي يقوم عليه نجاح روايته، ويعكس من التنبؤ يخطوط ومسارات الشخص، وكذلك بمسارات الاحداث التي تتحدد اتجاهاتها في ضوء تحالفات واصطراع القوى الفاعلة والمؤثرة في الرواية.

ويرى المؤلف بأن البشرية قد شهدت في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين اعنف التحولات الثورية والتغيرات النوعية، فقد اشتد الصراع بين شكلين من

من منشورات وزارة الثقافة، وضمن سلسلة كتاب الشهر، صدر الكتاب رقم ٩٩، تحت عنوان: «المعبر الى الحاضرة: دراسة في تحولات المجتمع الروائي» لمؤلفه الدكتور سليمان الازري.

والازري واحد من النقاد الاردنيين المبرزين باشتغالهم الدؤوب في النقد القصصي والروائي، كما انه واحد من المبدعين الاردنيين في حقل القصة القصيرة، حيث صدرت له غير مجموعة قصصية، فمن مؤلفاته النقدية: دراسات في القصة والرواية، الرواية الجديدة في الاردن، فلسطين في الرواية الاردنية، لعنة المدينة وغيرها.

ومن مؤلفاته الابداعية في حقل القصة القصيرة مجموعات قصصية مثل: البايور، الذي قال اخ اولاً، القهيلة، وهالانتاين.

يقع «المعبر الى الحاضرة: دراسة في تحولات المجتمع الروائي» في ٢٩٥٠ صفحة، ويضم مديلاً واربعة فصول هي: ذاكرة التكوين، المعبر الى الحاضرة، الذين ابتلعهم المدينة، مجتمع المهمات القومية والتقدم الاجتماعي، مؤشرات التحول الاجتماعي، ولم الموروث الشعبي في الرواية الاردنية.

كما يضم الكتاب مقدمة كتبها الدكتور محمد عبيد الله، وقد جاء في مقدمة عبيد الله ان الدكتور سليمان الازري يضيف بهذا الكتاب خطوة متميزة اخرى في سجل انجازاته النقدي، وهو المبدع والناقد





معارف

رويا الحداثة الشعرية للدكتور محمد صابر عبيد

على تجسيدها وتمثيل رؤياها تنفصل بالشكل على حساب أي مقوم آخر، وتجتهد كثيرا في الحفاظ على حساسية الشكل بأنموجه المتعالي، وما نظرية «عمود الشعر» المعروفة إلا تعبير حي عن صرامة النظم والتقاليد الشعرية داخل قفص الشكل.

ويرى المؤلف بأن أهم منجزات الحداثة في قصيدة الشعر الحر، هو الذهاب الحر إلى منطقة المكان والبيئة والحساسيات الشخصية المحلية، ولم تكن مفارقة الشكل العمودي مفارقة لقفص الشكل في هذه الأطاريح المحيطة، بل كانت مسفودة لدكتاتورية الشكل الشمولي والافتتاح على الخصوصية والنكهة المحلية في أنموذجه الشمسي، على النحو الذي يصح فيه السعي عن شعر أردني يمتلك فردية وخصوصية استثنائية.

وعند حديثه عن «أنموذج الرؤيا» يذهب المؤلف إلى القول: لعل المشرق الصعب الذي وقفت على اعتابه القصيدة العربية الجديدة، يد واحداً من أكثر الموضوعات سخونة وخطورة في المجال الحسبي الثقافي، إذ تعددت محاولات الشعراء للخروج بالقصيدة العربية نحو فجر جديد، يتيح لها فرصة تمثل العصر وتمثله.

والنص الشعري الحديث - برأي المؤلف - حوار دائم مع الأشياء، حوار مشحون بضم أصيلة تنسم بالتشابه والعمق والتعقيد، يقوم بمهمة تشكيل النص الداخلي عن طريق ربط الأجزاء المتوازنة والمتقاطعة والمتضادة في النص الشعري. ويرجح المؤلف أن تكون القراءات المستمرة الجادة للشعراء والنقاد معاً هي التي تلهم بمهمة فحص التطورات التي تحصل في بنية القصيدة وتشكيلها وعلاقتها بالآخر، وهي التي يمكن أن تنتج مشاريع حوار بوسهها أن تقول شيئاً مهماً وصحيحاً.

المواضيع، ومثل سيرة الجسد: سيرة الخطاب الشعري، والكتابة بالألوان، والتشكيل اللثوي؛ حضور الحكاية وغياب الجسد.

وجاء الفصل الثالث بعنوان: «الفنائية: جدل الخاص والعام»، ويبحث في غنائية الاستهلال، والقصيدة العربية الحديثة ورهان الفناء، وشعرية المركز وشعرية الأطراف، وفضاء المدن وشعرية الرثاء، وغنائية الإيقاع وغنائية الدلالة، ثم اشكالية البحث عن الصوت الخاص.

أما الفصل الرابع فحمل عنوان: «التشكيل الشعري وجماليات القنوع»، ويبحث في عند من المواضيع، منها: جدل الورقة واللوح؛ من التصوير الذهني إلى التشكيل الإيقوني، وتشكيلية الرمز، والتشكيلي في الشعري؛ سيمياء اللون وبلاغة اللوح، والسرد في الشعري.

ويذهب المؤلف في مقدمة كتابه إلى أن مشكلات الشعرية العربية الحديثة تقف في مقدمة قضايا الثقافة العربية والفكر العربي، لما تمثله من أهمية بالغة في صلب هذه الثقافة وجوهر هذا الفكر، ولا سيما إذا علمنا بفكرة أرجاع المعرفة العربية في مركز أساسي وجوهري، من مراكزها إلى المعرفة الشعرية، بصرف النظر عما يظهره التسليم هنا من تقاليد النزعة التخيلية على حساب النزعة البرهانية في العقل العربي المنتج للمعرفة العربية.

وبالانتقال إلى مفاتيح القراءة نجد المؤلف يذهب إلى أن القصيدة العربية في شكلها العمودي ذي الشطرين تحوّل منذ بدايتها حتى الآن على تشكيل أنموذجي موحد وكلي، إذ أن الحساسية التي يعمل الشعراء العرب

ضمن منشورات إمانة عمان الكبرى صدر مؤخراً كتاب جديد بعنوان «رويا الحداثة الشعرية: نحو قصيدة عربية جديدة قراءة في الأنموذج الأردني» مؤلفه الدكتور محمد صابر عبيد.

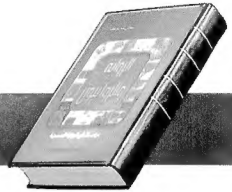
يقع الكتاب في «٢٤٨» صفحة، ويضم مقدمة وتمهيدا وأربعة فصول، حيث حمل الفصل الأول عنوان «اشكالية الذات الضاعمة ولعبة الأنا»، وجاء تحت هذا العنوان الرئيسي عدة عناوين فرعية مثل: الذات الضاعمة؛ لعبة الواحد والمتعدد، وفضاء الأنا وشعرية الكلام، بينما حمل الفصل الثاني عنوان: «بلاغة الجسد وإنشائه الخطاب»، ويبحث في سبيل من

د. محمد صابر عبيد

رويا الحداثة الشعرية

نحو قصيدة عربية جديدة





«الرواية والروائيون» لشوقي بدر يوسف

الاساميات والقواعد التي قامت عليها الرواية في عهدها السابقة. ويصل المؤلف الى ان الروائي الذي يبحث عن قانون الرواية، ويتأهب دائماً الى الدخول في عالمها المتوازن الرحب يجد نفسه امام علاقة متبادلة بين التخيل والواقع، والتاريخ والأتسان، والزمان والمكان، والارض والسماء، وكثير من الثنائيات والمتناقضات التي تحمل دلالات الواقع المعيش.

جملة القول: ان كتاب «الرواية والروائيون: دراسات في الرواية المصرية» مؤلفه شوقي بدر يوسف يعمل الكثير من الافكار الجادة والناضجة التي تستحق المناقشة والشامل، وقد ارتأينا ان نقف عند بعض الخطوط المريضة لهذه الافكار، لأن هذه المساحة لا تحتمل أكثر من ذلك.

وجمالياته النصية، فيرى بأن الرواية هي محور العلاقة بين الذات والعالم، وبين الحلم والواقع، بوصفها فن التخيل الذي يشري الحياة، وبوصفها الخطاب الذي يعمل من التأويلات ما يجعل عقل الانسان في ثورة مستمرة على كل مظاهر التغلف والتسلط والهيمنة. ويرى المؤلف بأن الرواية استطاعت ان تحقق الكثير من توجهاتها وأن تحثوي البعد الانساني بكل قضاياها من خلال المردود الطيب من افلام الروائيين، واصبحت ديوان الادب الجديد بفضل المكانة التي حققها التجريب والتطور الدائم والمستمر في هذا المجال.

ويؤكد المؤلف ان عظمة الرواية تكمن في انها اصبحت بمثابة الفعل الحياتي، والتصوير الدقيق لأفق الواقع اليومي للانسان وممارسته ومواقفه.

اما عن التفيرات الاسلوبية التي حدثت في الرواية المعاصرة، فيرى المؤلف بأنها حدثت في عدد من البلدان المختلفة، مما يعني انها حدثت داخل أنواع مختلفة من تراث الخطاب النقدي، كما انها نشأت من خلال افكار ووجهات نظر مختلفة، لذلك نجد من الروائيين اليوم من لا يستريحون لاتباع الأساليب القديمة التي حققتها الانجازات الروائية في تاريخها السابق، ويسعون الى ابتكار اشكال جديدة عبر الجدول المستمر حول

عن مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع في الاسكندرية، وتضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٦ صدر مؤخرًا كتاب جديد لمؤلفه شوقي بدر يوسف تحت عنوان «الرواية والروائيون: دراسات في الرواية المصرية».

يقع الكتاب في ٢١٢ صفحة، ويضم مقدمة والشي عشر فصلاً. وقد حملت فصول الكتاب العناوين التالية: البطل الشعبي في روايات نجيب محفوظ، لطيفة الزيات والبحث عن الزمن المفقود، زمان الوصل واسئلة الرواية، القرية وعالم يوسف القعيد الروائي، مسا وراء الواقع في رواية «الزهرة المسخريّة»، سطوة المكان والواقع المهشم في رواية «البيالي غربال»، الانثروبولوجيا ورواية التاريخ: «نوم الكرم»، نموذجاً، السحاب والسراب في ثنائية «مازيس» و«بسامتيك الثالث»، رواية «عباس المسابع» والبحث عن الزمن الضائع، «الكوميديا الشيطانية» ورواية «الفاثانازيا»، رأس اسماعيل» بين حلم الايديولوجيا وحلم الواقع، ثم اشكالية الاغتراب في الرواية المصرية.

وكان مؤلف هذا الكتاب شوقي بدر يوسف قد اصدر عدداً من الكتب ذات الطابع النقدي، مثل تطور القصة القصيرة في الاسكندرية، وبيلوغرافيا الرواية في اقليم غرب ووسط الدلتا، ومساهمات السرد: دراسات في الرواية والقصة، وغيرها. يذهب المؤلف في بداية كتابه الى الخوض في الاسباب التي جعلت الانظار تتجه الى الابداع الروائي

شوقي بدر يوسف



دراسات في الرواية المصرية

* خالد وهماص من الأردن



الرقمية والكتابة

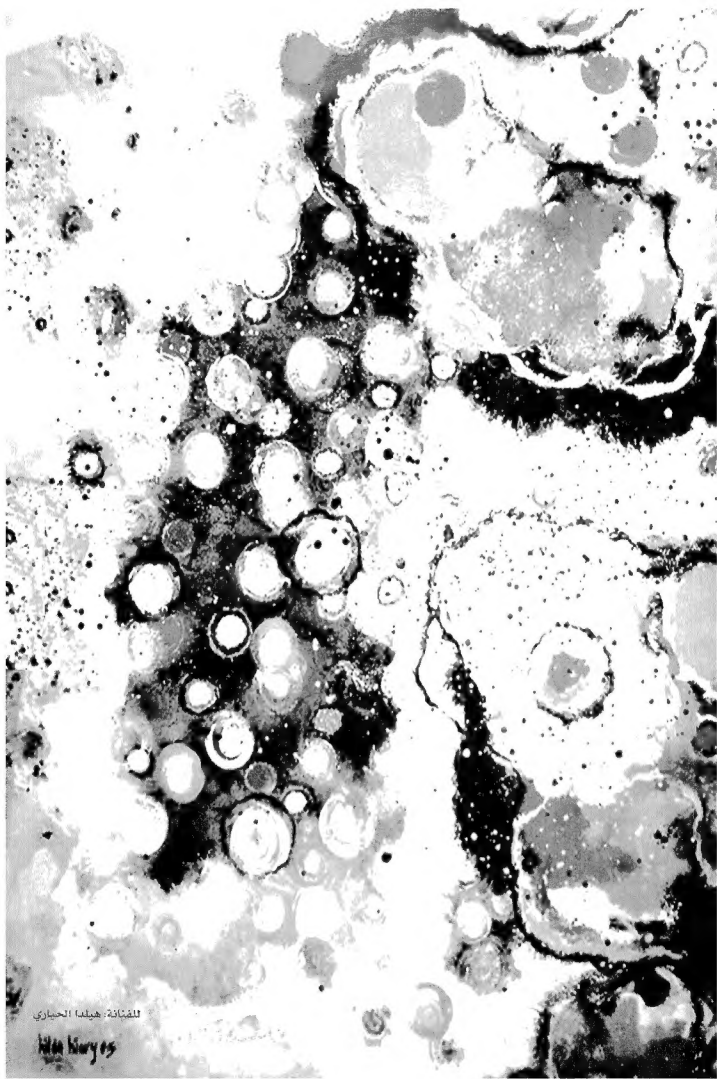
غازي الذبيبة *

بوخز على مبدعينا العرب في الكتابة، أنهم مهووسون بما يتقنونه من تقنيات وسيطية في التعامل مع أدوات الكتابة الوظيفية، وأنهم يمتحون من الأساليب التقليدية، دون اعتبار لما قد تكون عليه الأدوات الوظيفية الجديدة في عالم اختراقته الصورة وميزته عن باقي العوالم التي عاشها الإنسان عبر تاريخه، والصورة هنا لا تمتلك ذلك المعنى الشعري الجميل والمسكون بدهشة المشهد، وما تكنه تفاصيلها من خطوط وألوان وكلمات، إنها كل هذا مجتمعة، مضاهيا إليه قدرتنا على قراءة الواقع في الخيال، وما يستنبطه الواقع من أدوات جديدة تصعد بالصورة إلى منطقة أكثر إشباعا وأدق تفاصيلها وتنبيهها إلى كوننا نعيش عصرا مختلفا، يمتلك أدواته بكل ما فيه من طاقة على الابتكار والخلق والاكتشاف.

لقد عاشت الكتابة وما زالت، بأدواتها التقليدية، منذ الكتابة على الجدران ومرورا بالرقم الطينية والكتابة على الحجر والعظام والأخشاب وأوراق الشجر والقماش والجلود... الخ، وصولا إلى اختراع آلة الطباعة الفردية، دون أن تكون أي انتقال في هذه الأنواع مثيرة لأي دوافع تنفي قوة الأثر الذي تصوغه، والفائدة التي تحققها للإنسانية. ومع التقدم المذهل في العلوم، فإن التكنولوجيا الرقمية، ومعجزتها في خلق وسيط كتابي يتنامى فيه النص الكتابي عبر أدوات مختلفة، وطرائق متعددة، وأنماط خلقة من الكتابة الحروفية إلى الرسم والتصوير والإضاءة والصوت، وما يستتبعه من إمكانيات، بدت فيها أدوات الطرق التقليدية للكتابة ناقصة، يجعلنا نتوقف مليا عند تفاعلنا مع الطرائق الماضية التي خلقت عبر وسائله، كان الوقت متاحا لأن يجعلها متسيدة، لكن الزمن تبدل، وبدأت الوسائل الرقمية تحتل جزءا كبيرا من المشهد في الكتابة الوظيفية والإبداعية، وتحقق قفزات خيالية في مستويات إنتاجها، وتنوعها ومفاهيمها، وتبدل في معطيات التواصل مع الكتابة ذاتها، وتصوغ طرق تفاعل جديدة، صار إغفالها يشير حاسة الانقراض عند من يحذقونها من قاموسهم.

لم تعد أدوات الكتابة التقليدية غير مرغوب فيها، إذ ما زال هناك من يستخدمون القلم والورق حتى في الظروف التي توفر لهم كل الوسائل الحديثة، غير أن العصر الذي ما زال قادرا على استيعاب ما مضى، يمكنه أيضا استيعاب ما أتى، الأمر الذي يطالب المشتغلين في الكتابة في العالم العربي التوقف مليا أمام الوسيط الجديد وقدرته على التفاعل في حياتنا.

فمثلا: بدأ دخولنا للعصر الرقمي محشوا بالسجلات الطويلة والمملة، في وقت تقاس فيه حالات التقدم الحضاري بالثانية، واجتهد عديدون منا في الانتصار للكتاب الورقي، مع أنه لا يمكن أن ينجز اليوم إلا بأدوات رقمية على حساب الكتاب الإلكتروني، ولم يتم خلق لغة تفاعلية في تلك السجلات بين هذين النمطين، كما جرى في وقت سابق السجال حول أمحاء السينما بعد اختراع التلفاز، لكن السينما لم تنجح، والتلفاز لم يمت، وعاشا متجاورين، يحقق كل منهما فائدته للإنسانية بالطريقة التي استطاع أن يخلقها، أما الذين أثاروا الضغائن بين الاثنين فإنهم لم يتركوا أي أثر يشير إلى وجودهم.



للشاعرة هيلدا الحباري

Hilda Haryos



Giorgio de Chirico
1941